

1000

Obras de Arte Erótico



Autores: Hans-Jürgen Döpp, Joe A. Thomas y Victoria Charles.
Traducción: Milán González Díaz y Susana de Moral

Diseño:

Baseline Co. Ltd

61A-63A Vo Van Tan Street

4º piso

Distrito 3, Ciudad Ho Chi Minh

Vietnam

© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Parkstone Press International, New York, USA

© Hans Arp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn

© Francis Bacon Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ DACS, Londres

© Balthasar Balthus Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Paul-Emile Bécát

© Hans Bellmer Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Max Beckmann Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn

© Emile Bernard Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Joseph-Antoine Bernard

© Louis Berthommé Saint-André Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Biederer Studio for Ostra Editions

© Camille Bombois, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Pierre Bonnard Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Fernando Botero

Art © Louise Bourgeois/ Licensed by VAGA, New York, NY

© Constantin Brancusi Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joe Bockerhoff
© Romaine Brooks
© Maurizio Cattelan
© Helen Chadwick Estate
© Marc Chagall Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Camille Claudel Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© John De Andrea
© Paul Delvaux Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SABAM, Brussels
© Jean Delville Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SABAM, Brussels
© Maurice Denis Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© André Derain Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Otto Dix Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean Dubuffet Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Duchamp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris/ Succession Marcel Duchamp
© Raoul Dufy Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Xawery Dunikowski
© Jacob Epstein
© Max Ernst Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Leonor Fini Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Charles Frazier
© Lucian Freud

© Alberto Giacometti Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Duncan Grant, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Red Grooms, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

Art © George Grosz / Licensed by VAGA, New York, NY

© Richard Hamilton Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ DACS, Londres

© George Hare

© The Estate of Keith Haring

© Erich Heckel Estate / Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn

© Jean Hélion Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Bowness, Hepworth Estate

© David Hockney

© Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, p. 354

© Alain Jacquet Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Allen Jones

© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. AV. Cinco de Mayo n°2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

© Ernst Kirchner, by Ingeborg and Dr Wolfgang Henz-Ketter, Wichtrach/ Bern

© Yves Klein Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Oskar Kokoschka Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ Pro Litteris, Zurich

© Pyotr Konchalovsky Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Elisar von Kupffer

© Marie Laurencin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Henri Laurens Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris

© Fernand Léger Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Courtesy of Roy Lichtenstein

© Tamara de Lempicka Estate, Artists Rights Society (ARS), New York,
USA/ ADAGP, Paris

© Richard Lindner Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Herbert List

© Alméry Lobel-Riche

© C. Herscovici, Brussels/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA

© Aristide Maillol Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Estate Man Ray/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Robert Mapplethorpe Foundation. All rights reserved.

© André Masson Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Henri Matisse, Les Héritiers Matisse, Artists Rights Society (ARS), New
York, USA/ ADAGP, Paris

© Succession H. Matisse, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York,
USA

© Ilya Mashkov

© Hide Meyer Kupfer

© Successió Miró, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Pierre Molinier Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris

© Edvard Munch Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
BONO, Oslo

© Emil Nolde Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG
Bild-Kunst, Bonn

© The Georgia O'Keeffe Museum, Artists Rights Society (ARS), New
York, USA

© Max Pechstein Estate / Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
VG Bild-Kunst, Bonn

© Dominique Peyronnet

© Peter Phillips

© Francis Picabia Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
© Estate of Pablo Picasso/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Pierre et Gilles. Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
© Sigmar Polke
© The Pollock-Krasner Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New
York, USA
Art © Mel Ramos/ Licensed by VAGA, New York, NY
© Martial Raysse Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
© Red Grooms
© Reunier, copyright reserved
© Yva Richard
© Gerhard Riebicke
© Ker Xavier Roussel, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
© Rudolf Schlichter
© Karl Schmidt-Rottluff Estate, Artists Rights Society (ARS), New York,
USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Ulo Sooster
© Antoni Tàpies Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
VEGAP, Madrid
© Vladimir Tatlin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
Tom of Finland 1986 © Tom of Finland Foundation
www.TomofFinlandFoundation.org
© Suzanne Valadon Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
© Elena A. Volkova
© Kees Van Dongen Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
ADAGP, Paris
© Marcel Vertès
© Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists Rights Society
(ARS), New York, USA
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA, New York, NY

ISBN: 978-1-78310-940-1

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

1000 Obras de Arte Erótico



Contenido

Introducción

¿Arte erótico o pornografía?

Desde la Prehistoria y las formas primitivas hasta la Antigüedad y la perfección del cuerpo humano

La Edad Media: Un retorno a la mojigatería

El Renacimiento: La edad de oro del cuerpo humano 1453-1563

La elegancia del cuerpo humano 1563-1810

El realismo y el cuerpo humano 1810-1922

Las décadas de la promesa 1922-1960

La revolución del cuerpo humano 1960-1980

Cronología

Desde las formas primitivas hasta la perfección del cuerpo humano

Un retorno a la mojigatería

La edad de oro del cuerpo humano

La elegancia del cuerpo humano

El realismo y el cuerpo humano

Las décadas de la promesa y la revolución del cuerpo humano

Índice

Introducción

¿Arte erótico o pornografía?

“Lo que es pornografía para una persona es la risa del genio para otra.”

— D. H. Lawrence

El término “arte erótico” se encuentra sumido en una enrarecida atmósfera de términos ambiguos. El arte y la pornografía, la sexualidad y la sensualidad, la obscenidad y la moralidad están relacionados hasta tal punto que parece casi imposible llegar a una definición objetiva, lo cual es muy común en la historia del arte...

¿Cómo es posible hablar de un arte erótico?

Una cosa es cierta: la mera ilustración de una actividad sexual no eleva la obra al noble nivel del arte erótico. Si se identifica el arte erótico sólo con su contenido se reduciría a una dimensión, tal como no es posible distinguir las ilustraciones artísticas de las pornográficas solamente describiendo sus contenidos inmorales.

La opinión de que las obras eróticas se crean solamente con el propósito de la excitación sexual y que, por lo tanto, no pueden definirse como arte, también es incorrecta. ¿La imaginación creativa aplicada al arte erótico la distingue de la pornografía? Sin embargo, la pornografía también es un producto de la imaginación. Tiene que ser algo más que sólo una representación de la realidad sexual, si no ¿quién la compraría?

Gunter Schmidt plantea que la pornografía es “construida como fantasía sexual e ilusiones, tan irreal, megalómana, mágica, ilógica y así de estereotipada”. Las fantasías eróticas también son el tema principal del arte erótico. Aquellos que quieran elegir entre arte y pornografía, ya se deben haber decidido en contra del primero.

Pornografía es un término moralizador difamatorio. Lo que para una persona es arte, para otra es un trabajo diabólico. La mezcla entre cuestiones estéticas y eticomoralistas condena cada proceso de aclaración desde el comienzo.

En el griego original, pornografía significa “escritos de prostitutas” (o sea, un texto con contenido sexual); en tal caso, sería posible abordar la pornografía desde un punto de vista de libre pensamiento y equiparar el contenido del arte erótico con el de la pornografía. Esta segunda evaluación tendrá importancia para rehabilitar el término.

El punto hasta el cual la diferencia entre arte y pornografía depende de las actitudes contemporáneas se ilustra, por ejemplo, con la pintura del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. La desnudez no era considerada obscena durante el Renacimiento.

El mecenas de esta obra de arte, el papa Clemente VII, no vio nada de inmoral en su realización. Sin embargo, su sucesor, Pablo IV, ¡ordenó a un artista ponerle pantalones al *Juicio Final*!

Otro ejemplo de la difícil relación que existe entre la sociedad y el arte erótico es la manipulación de los frescos desenterrados en Pompeya, que hasta hace poco no eran accesibles para el público.

En 1819, se construyó la Galería de Obscenidades en el *Palazzo degli Studio*, el futuro Museo Nacional, donde sólo la gente adulta y de altas normas morales reconocidas tenían acceso al cuarto cerrado. La colección cambió su nombre por el de Galería de Objetos Bajo Llave, en 1823.

De nuevo, sólo aquellos que tenían un permiso real podían observar las obras expuestas. La ola reaccionaria que surgiera tras los disturbios de 1848 también afectó a la colección erótica del museo. En 1849, las puertas de la Galería de Objetos Bajo Llave se cerraron para siempre. La colección fue trasladada a una sección todavía más retirada del museo tres años después, y las puertas que conducían a esa área fueron tapiadas con ladrillos. Sólo en 1860, cuando Guiseppe Garibaldi entró en Nápoles, se consideró la reapertura de la colección erótica. El nombre de la colección se cambió entonces por el de Colección Pornográfica.

Con el tiempo, muchos objetos de esta colección volvieron a las exposiciones normales. La historia de esta galería proporciona una visión general de las costumbres de los últimos tres siglos. Pero, no todas las épocas son igualmente propicias para la creación del erotismo y sus temas relacionados. Por el contrario, pueden convertirse en enemigo declarado.

Por ejemplo, el ambiente bohemio del período Rococó creó una atmósfera muy favorable para el erotismo y el arte erótico. Sin embargo, el arte erótico no es sólo un reflejo de la libertad sexual lograda, también

puede ser un derivado de la supresión y la represión con la que carga el erotismo.

Es muy posible que las obras eróticas más apasionadas fueran creadas no a pesar de, sino más bien a causa de las presiones culturales sobre la sexualidad. En la naturaleza, la sexualidad instintiva de los animales no es erótica.

En el erotismo, sin embargo, la cultura utiliza a la naturaleza. Mientras que la sexualidad como un imperativo de la naturaleza (hasta en los humanos) no tiene límites de tiempo, el erotismo es cambiante: como la sexualidad condicionada por la cultura, tiene una historia. “Nada es más natural que el deseo sexual –escribe Octavio Paz– y nada es menos natural que las formas en las que este deseo se expresa o encuentra satisfacción.”

Así, el erotismo se debería entender como un fenómeno constituido social y culturalmente. En tal caso, es la criatura de las prohibiciones morales, legales y mágicas la que surge para evitar que la sexualidad perjudique la estructura social.

El deseo reprimido se expresa a sí mismo; pero además alienta la fantasía sin exponer a la sociedad a los peligros destructivos del exceso. Esta distancia distingue el erotismo de la sexualidad.

El erotismo es un acto de balance exitoso que encuentra un equilibrio precario entre el frío fluir de una sociedad organizada de forma racional – que llevada a sus extremos también puede provocar el colapso de la comunidad– y el cálido fluir de una sexualidad licenciosa y destructiva.

No obstante, hasta en sus versiones más controladas, el erotismo sigue siendo un poder demoníaco en la conciencia humana, ya que se asemeja al peligroso cantar de las sirenas: tratar de acercarse a ellas es fatal. La devoción y la entrega, la regresión y la agresión, son poderes que todavía nos tientan. La convergencia del deseo y el anhelo de la muerte siempre han jugado un rol importante en la literatura.

En la misma medida en que el erotismo consiste en distancia y digresión, lo fetichista constituye el eroticismo perfecto. El objeto fetichizado, en su relación fija, tensa con lo inmediato, es más significativo para el fetichista que la promesa de deseos cumplidos representados por el objeto.

El cuerpo imaginado es más significativo que cualquier cuerpo real. Los coleccionistas también son eroticistas. Mientras que el licencioso o libertino actúa en la vida real, el coleccionista vive con un corazón casto en un reino de fantasía. ¿Y no es cierto que el corazón casto puede condimentar los

deleites del vicio de manera más profunda y completa que el libertino desenfrenado?

La distancia da lugar a la libertad. El arte –que puede representar una producción fetichista para el artista– proporciona también libertad. Proporciona la libertad de jugar con fuego sin quemarse.

Apela a la vista; permite jugar con el pecado sin haber pecado. Esta libertad que da la distancia se puede percibir en las diferentes reacciones de los espectadores cuando miran revistas de sexo y obras de arte: ¿Alguna vez ha visto a un lector de una revista porno sonreír? Sin embargo, se puede observar con frecuencia una tranquila alegría en los espectadores de obras de arte, como si el arte aliviara lo irresistiblemente sensual. Sin embargo, aquellos que de manera despectiva declaran que una obra de arte es pornográfica, demuestran que no tienen ninguna percepción sobre lo que es artístico en el objeto representado.

Alejarse con disgusto no tiene que ser necesariamente una característica de una moralidad especial. Estas personas tienen una cultura no-erótica. Eduard Fuchs, el antiguo maestro de arte erótico, cuyos libros fueron acusados de ser pornográficos durante el transcurso de su vida, considera que el erotismo es el tema fundamental de todo arte: se considera que la sensualidad está presente en todo arte, aun si su finalidad no es siempre de naturaleza sexual.

En consecuencia, sería casi una tautología hablar del arte erótico. Mucho antes de Fuchs, Lou Andreas-Salomé ya había señalado la verdadera relación entre el erotismo y la estética: “Tendría que existir un crecimiento fraternal de la misma raíz, para que el impulso artístico y el impulso sexual produzcan analogías tan vastas, que el deleite estético cambie a deleite erótico de manera tan imperceptible, el deseo erótico se dirija de forma tan instintiva a lo estético, lo ornamental (posiblemente otorgándole al reino animal su ornamento directamente como una creación corporal)”. Una vez, cuando a Picasso, en el crepúsculo de su vida, le preguntaron acerca de la diferencia entre el arte y el erotismo, su respuesta cavilosa fue: “Pero... no hay diferencias”. Mientras otros hacían advertencias sobre el erotismo, Picasso advertía acerca de la experiencia del arte: “El arte nunca es casto, uno debe mantenerlo lejos de todos los ignorantes inocentes. A la gente que no está del todo preparada para el arte, no se le debería permitir acercarse a él. Sí, el arte es peligroso. Si es casto, no es arte”.

Visto desde la perspectiva de un organismo de control moral, todo tipo de arte y literatura tendría que abolirse. Si el espíritu y la mente constituyen la esencia de la humanidad, entonces todos los que ubican a la mente y al espíritu en una posición opuesta a la sensualidad son hipócritas.

Por el contrario, la sexualidad experimenta su verdadera forma humana sólo después de evolucionar en erotismo y arte; algunos interpretan al erotismo como el arte de amar. Los asuntos excluidos del proceso civilizador se imponen exigiendo un medio que sea determinado espiritualmente, y eso es arte.

Es en el arte donde la sexualidad alcanza su punto más álgido, que parece negar todo lo sensual en la forma de arte erótico. La pornografía es un término crítico utilizado por aquellos que permanecen cerrados al erotismo. Se asume que nunca tuvieron la oportunidad de cultivar su sensualidad.

Esta gente culturalmente desfavorecida —entre ellos posiblemente los así llamados expertos en arte y fiscales del distrito— perciben la sexualidad como una amenaza, aun cuando ocurre en un formato estéticamente atemperado. Incluso la observación de que una obra ha ofendido o violado el punto de vista de muchos, no la convierte en pornográfica.

¡El arte es peligroso! Las obras de arte pueden ofender y herir los sentimientos de los demás; no siempre hacen felices a los espectadores. Después de todo, ¿no es el deber del arte molestar y provocar conmociones? En pocas palabras: el término pornografía ya no se encuentra en consonancia con los tiempos. Las descripciones artísticas de actividades sexuales, ya sea que molesten o causen placer, forman parte del arte erótico. Si no lo hacen, son obras insípidas, tontas, por lo tanto inocuas.

El siguiente ensayo examina las peculiaridades del arte erótico. Todos los puntos de vista, como el del arte histórico o el que se organizó de acuerdo a las palabras clave de la ciencia de la sexualidad, por ejemplo, no le pueden hacer justicia al arte erótico mientras que el erotismo mismo no sea el centro del análisis.

Esto significa que estos ensayos plantearán temas que pocas veces son el tópico de discusión en el contexto de las descripciones de arte erótico. Además proporcionan argumentos en contra de los falsos defensores del arte erótico.

Por ejemplo, la religión china, completamente libre de las nociones occidentales del pecado, considera que la lujuria y el amor son cosas puras.

La unión del hombre y la mujer bajo el signo del Tao expresa la misma armonía que la alternancia del día y la noche, el invierno y el verano.

Se puede decir –y es correcto– que las antiguas formas de pensamiento chino tienen su origen en nociones sexuales. El “yin” y el “yang”, dos ideas complementarias, determinan el universo.

De esta forma, la filosofía erótica de los antiguos chinos también comprende una cosmología. La sexualidad es un componente integrado a una filosofía de vida y no se puede separar de ella.

De este modo, una de las civilizaciones más antiguas y más estimulantes de la tierra nos afirma por medio de su religión que el sexo es bueno y nos enseña, por razones religiosas, a consumir el acto de amor de manera creativa y apasionada. Esta falta de inhibición en cuestiones sexuales se refleja en el arte de China.

Los grandes maestros de Japón también crearon un gran número de imágenes eróticas que se encuentran dentro de la misma categoría que otras obras de arte de Japón. La censura estatal no pudo evitar por completo la producción de estas imágenes.

Los Shungas (imágenes de primavera) describen los placeres y el entretenimiento de un mundo más bien terrenal. Se consideraba natural buscar los placeres de la carne sin importar la forma que tomaran.

La palabra “vicio” no existía en el antiguo Japón y la sodomía era un placer sexual como cualquier otro. El arte de *ukiyo-e* (imágenes del mundo flotante, transitorio) inspira obras que son técnica y artísticamente perfectas. Lo fantástico y lo grotesco florecieron tempranamente, en especial en el arte japonés y también en la literatura. La sexualidad y los temas relacionados tienen más de diez mil representaciones, diferentes descripciones en diferentes culturas. En la India, el erotismo es santificado en los templos hindúes.

En Grecia, el erotismo culmina con el culto a la belleza, al unir los placeres del cuerpo con los de la mente. La filosofía griega comprendió el mundo como una interacción entre Apolo y Dioniso, entre la razón y el éxtasis.

Sólo el cristianismo comenzó a ver el erotismo en un contexto de pecado y de un mundo de oscuridad, creando así diferencias irreconciliables. “El demonio Eros se ha vuelto más interesante para el hombre que todos los ángeles y todos los santos”, una afirmación de Nietzsche que

probablemente no encontraría simpatizantes en el Japón del Extremo Oriente: Eros nunca fue demonio allí.

De hecho, lo que Nietzsche lamentaba sobre Occidente nunca ocurrió en Japón, ni en muchas otras culturas orientales. “El cristianismo”, en palabras de Nietzsche, “obligó a Eros a beber veneno”. En Europa Occidental, los retratos eróticos fueron prohibidos y relegados a galerías secretas.

El mundo flotante, transitorio, se mantuvo entre cadenas y sólo con gran dificultad la ciencia pudo liberar a la sexualidad de los prejuicios y de la asociación con el pecado. Por lo tanto, no es de sorprender que la sexología se desarrollara allí donde la relación entre la sexualidad y el erotismo era especialmente ambivalente o problemática.

Nuestra cornucopia de un mundo colorido, de imágenes y objetos eróticos muestra que Eros puede ser una energía universal y unificadora.

Este libro le invita a hacer un viaje especial, que abrirá una perspectiva de placeres y deseos. Una gran cantidad de imágenes y objetos de arte y religión presentan al erotismo y la sexualidad como un tema universal y fundamental. Al abrir nuestra mente a los orígenes en diversas culturas, algunas de ellas extrañas, también podremos enriquecer nuestra propia cultura...

La gran cantidad y variedad de puntos de vista que se encuentran en esta obra demuestran los múltiples aspectos de la sexualidad. Revelan que nada es más natural que el deseo sexual; y, paradójicamente, nada es menos natural que las formas en las que este deseo se expresa o encuentra satisfacción.

En este libro se pueden observar artículos que se mantuvieron ocultos durante mucho tiempo bajo las bóvedas de los museos públicos y en las galerías de coleccionistas privados. Muchas de estas imágenes y objetos se prohibieron en una sociedad occidental no tan abierta a la sexualidad ni a nada que se relacione con ella.

De esta manera, nos ofrecen una mirada excepcional y por lo tanto más fascinante de algo que forma parte de la naturaleza humana. Las sociedades orientales en particular supieron cómo integrar lo sexual y lo erótico en su arte y su cultura. A diferencia de la pornografía, que a menudo carece de imaginación, el arte erótico nos permite participar del placer creativo. Aun si algunas de las imágenes nos parecen extrañas o hasta nos molestan y nos obligan a enfrentar tabúes, deberíamos abrirnos a la experiencia.

El verdadero arte siempre ha causado ofensa. Sólo mediante nuestra disposición a enfrentarnos con tabúes puede también ser beneficioso este recorrido a través de la geografía del placer, particularmente en el sentido de que este viaje de fantasía enriquece lo más íntimo de nuestro ser.

El humor evidente en muchas obras de arte erótico sólo es accesible para aquellos que puedan tener una actitud positiva ante la experiencia erótica. Las imágenes de los placeres de la carne, en este libro, prometen un deleite para los ojos, si bien distante. A pesar de eso, ¿no es la esencia del erotismo estar fuera de alcance? Los aspectos de la historia cultural del género humano pueden ayudar a extender los límites de la tolerancia mediante el desarrollo de la opinión de los espectadores. Pueden liberar las mentes de los clichés que probablemente ocupen nuestras fantasías y nuestra imaginación hoy, pero, esperamos, no después de leer este libro.

— **Hans-Jürgen Döpp**



**1. Anónimo, *La Venus de Willendorf*,
30000-25000 a.C. Piedra caliza
con policromía roja, 11,1 cm.
Museo de Historia Natural,
Viena (Austria).**

Desde la Prehistoria y las formas primitivas hasta la Antigüedad y la perfección del cuerpo humano

Los temas sexuales dentro del arte datan del mismo comienzo de la Prehistoria. Entre los restos más antiguos que demuestran la existencia de la humanidad se cuentan unas pequeñas esculturas paleolíticas de mujeres, como la denominada [*Venus de Laussel*](#). Su cuerpo estilizado con pechos y caderas de tamaño exagerado fomentó interpretaciones que la consideraron una representación de la fertilidad. Tiempo después, la civilización minoica de la antigua Creta crearía figuras similares. Los antiguos cretenses dejaron estatuillas, como por ejemplo la [*Diosa de las serpientes*](#). Si bien sus proporciones eran más naturalistas que las de sus antecedentes históricos, los atributos femeninos de la figura siguen enfatizándose notablemente.

Posteriormente, la civilización griega sentó las bases de lo que hoy entendemos por mundo moderno. A lo largo de su historia, los antiguos griegos desarrollaron un culto al cuerpo, especialmente al masculino. En el período arcaico, estatuas de mármol de desnudos de tamaño natural llamadas *kouroi* (véase nº [5](#)) marcaban las tumbas de los jóvenes guerreros. Más tarde, el [*Doríforo*](#) de Policleto, famoso escultor de la era clásica, muestra la evolución de dichas figuras hacia expresiones puramente estéticas. Policleto es célebre por haber creado esta escultura tomando como base una serie matemática de proporciones ideales inventada por él mismo y no la apariencia de una persona real.

A pesar de que los escritores de la Antigüedad hablan de pinturas y artistas griegos famosos, dichas obras no han sobrevivido. La cerámica constituye la principal forma de supervivencia del arte bidimensional de la época. Los griegos practicaban una especie de homosexualidad institucionalizada según la que era habitual que un hombre de edad madura vinculara a su custodia a un joven hermoso. A menudo, estas relaciones se representaban sobre jarrones. La sociedad griega, de carácter patriarcal,

dejaba poco espacio a la entidad sexual de las mujeres. Las figuras femeninas presentes en las escenas eróticas griegas eran a menudo prostitutas o diosas. Como diosa del amor, Afrodita recibía habitualmente tratamiento figurativo de carácter más erótico. En el siglo IV a.C., Praxíteles creó la escultura más famosa de la Antigüedad clásica, la [Afrodita de Knidos](#).

La fase helenística del arte griego está caracterizada por el drama y la emoción. El [Fauno de Barberini](#) es una representación llena de sensualidad de un espíritu griego de los bosques. La famosa [Venus de Milo](#) era una grácil representación de Afrodita que resumía el ideal helenístico de belleza femenina. Como ocurre con casi todas las esculturas griegas de bulto redondo posteriores al período arcaico, la mayor parte de los ejemplares que conservamos en la actualidad son copias romanas tardías.

En Italia, la civilización etrusca adoptó muchas ideas griegas, pero a menudo confería un estatus superior a las mujeres. Los sarcófagos etruscos (véase n° [7](#)) representaban a menudo a un hombre y una mujer juntos como pareja, y las decoraciones de las tumbas etruscas incluían a veces pinturas con actividad sexual explícita o insinuada.

Los romanos también imitaron muchos aspectos de la cultura griega. Teniendo en cuenta que se ha conservado mucho más arte romano que griego, proporcionalmente disponemos hoy en día de más escenas eróticas de la antigua Roma. Las viviendas excavadas en Pompeya y Herculano han revelado la rica cultura sexual de los romanos, a menudo impregnada de un sentido humorístico, como puede comprobarse en las representaciones de Príapo, condenado por los dioses a una eterna erección. En los burdeles había a menudo escenas eróticas. Los temas homosexuales eran bastante comunes; la *Copa de Warren* mostraba a dos parejas masculinas manteniendo relaciones sexuales. A pesar de una larga tradición de realismo, las representaciones romanas de los cuerpos seguían en gran medida las tradiciones griegas, de una perfección idealizada. El modelo clásico establecido en Grecia y Roma se convirtió en el ideal de arte y cultura para los siglos posteriores.



2. Anónimo, *Venus de Laussel*, aprox. 20000-18000 a.C.

Piedra caliza, 54 x 36 x 15,5 cm.

Museo de Aquitania, Bordeos (Francia).



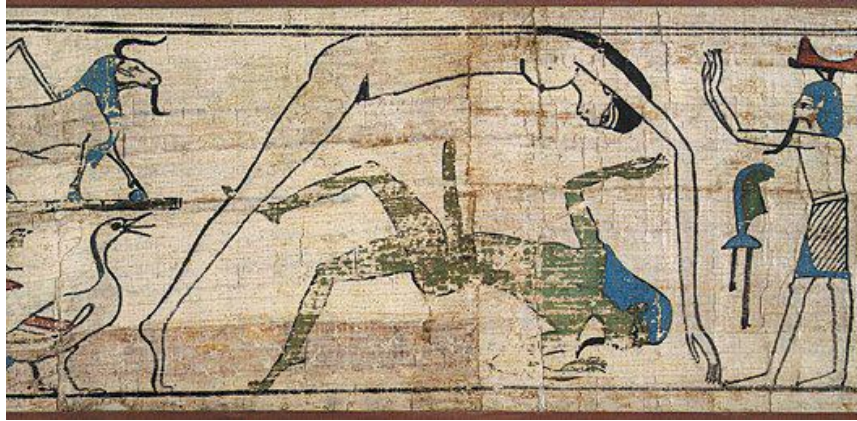
3. Anónimo, *Ídolo*,
Naxos (?), 2400-2300 a.C.
Mármol, 36,8 x 11,3 x 3,2 cm.
Colección Mencil, Houston
(Estados Unidos).



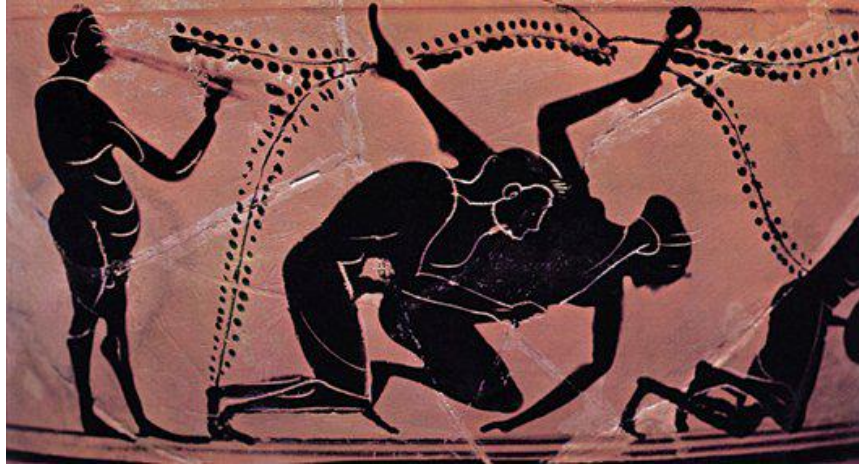
4. Anónimo, *Estatuilla de una diosa serpiente,*
aprox. 1600-1500 a.C.

Oro y marfil, alt: 16,1 cm.

Museo de Bellas Artes,
Boston (Estados Unidos).



5. Anónimo, *La unión cósmica de Geb y Nut*
(detalle de un papiro egipcio),
hacia 1025 a.C. Viñeta, 53 x 93 cm.
Museo Británico, Londres (Reino Unido).



6. Anónimo, *Skyphos con un grupo erótico* (detalle), hacia el 1 d.C.



7. Anónimo, Sarcófago de una pareja de Cerveteri,
hacia 520-510 a.C. Terracota pintada, 111 x 194 x 69 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Aunque su civilización prosperó al mismo tiempo que la de los griegos, nuestra comprensión limitada del idioma y la cultura etruscos ha dejado un velo de misterio sobre las personas que vivieron en Italia antes de la República romana. Su arte estuvo fuertemente influenciado por el de los griegos, como lo evidencian sus sarcófagos de terracota, con sus ecos del estilo del periodo arcaico griego. En la escultura etrusca, sin embargo, encontramos temas más vivos, como esta pareja, animada en su fácil cariño del uno por el otro. Como tantas obras del arte etrusco, esta es un pieza funeraria, diseñada para colocarse en una de las elaboradas tumbas que tallaban los etruscos, en la suave piedra volcánica de la Italia central. Revela la visión etrusca de la vida después de la muerte: una fiesta eterna, donde hombres y mujeres departen en un banquete, gozando de la buena comida, bebida y la compañía de sus seres queridos.



8. Anónimo, *El Sounion Kouros*,
Templo de Poseidón, Cabo Sounion,
hacia 600 a.C. Mármol, alt: 305 cm.
Museo Arqueológico Nacional,
Atenas (Grecia).



9. Anónimo, Kleobis y Biton,
Santuario de Apolo, Delfos,
hacia 610-580 a.C. Mármol, alt: 218 cm.
Museo Arqueológico de Delfos, Delfos (Grecia).

Kleobis y Bitón son estatuas de tamaño natural que se encontraron en el santuario de Delfos. Una inscripción identifica al artista como proveniente de Argos, en el Peloponeso. El origen de las esculturas en Argos las relaciona con los gemelos míticos Kleobis y Bitón. Se dice que estos jóvenes de Argos tiraron de un carro durante cinco millas para llevar a su madre a un festival dedicado a la diosa Hera. A cambio, Hera le otorgó a los hombres lo que se consideró como un gran obsequio: una muerte apacible mientras dormían. Los hermanos se quedaron dormidos después del festival y nunca despertaron. Su gran fuerza, la devoción a su madre y sus muertes tempranas se conmemoraron en las estatuas a su memoria

ofrecidas en el gran santuario de Delfos, según el historiador Herodoto. Estas estatuas, que pueden ser las descritas por Herodoto, son temporalmente más cercanas a la Cabeza de Dípilon y comparten el mismo estilo egipcio y detalles decorativos y cortados.



**10. Anónimo, *El chico de Kritios*,
Acrópolis, Atenas, hacia 480-470 a.C.
Mármol, alt: 116 cm. Museo de la Acrópolis,
Atenas (Grecia).**



11. Anónimo, Kouros,
conocido como el *Apolo de Tenea*,
hacia 560-550 a.C. Mármol,
alt: 153 cm. Gliptoteca,
Múnich (Alemania).



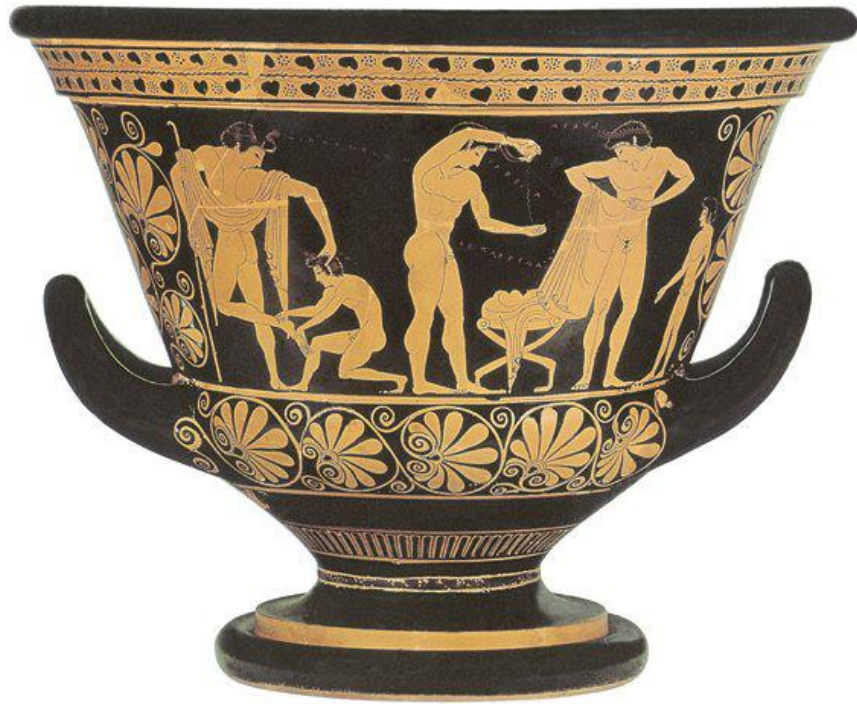
12. Anónimo, *Kroisos*,
Anavysos, hacia 525 a.C.
Mármol, alt: 193 cm.
Museo Arqueológico Nacional,
Atenas (Grecia).



13. Pintor de Euaichme,
Hombre ofreciendo un regalo a joven,
hacia 530-430 a.C. Jarrón ateniense con figuras rojas.
Museo Ashmolean, Oxford (Reino Unido).



14. Anónimo, *Hombre y efebo sosteniendo una conversación*
(detalle), hacia 420 a.C. Plato con figuras rojas.
Museo Municipal, Laon (Francia).



15. Euphronios, *Efebos en el baño*, hacia 1500-505 a.C.
Museo Nacional de Berlín, Berlín (Alemania).



16. Anónimo, Sátiro tocando la flauta,
inicio de la era común. Plato ático.



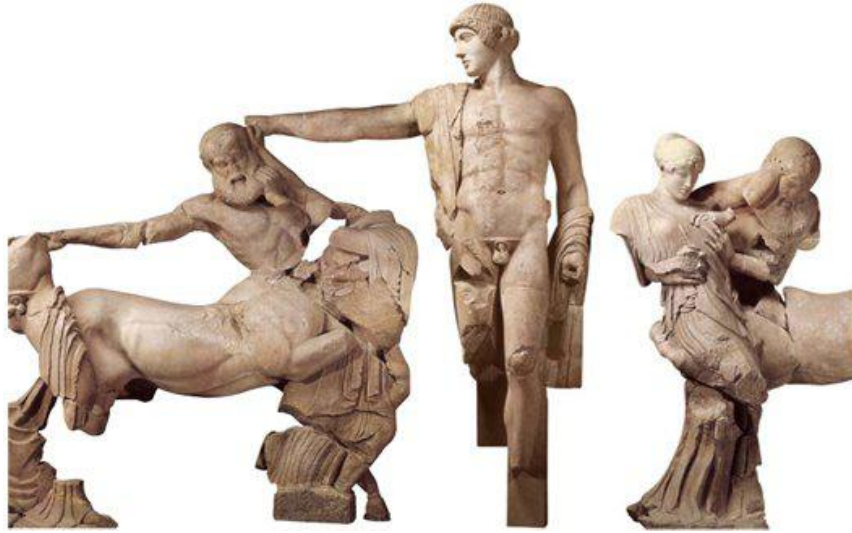
17. Pintor Triptolemus, Vasija ática.
Museo Nacional de Tarquinia,
Tarquinia (Italia).



**18. Anónimo, *Escena de libertinaje*,
510-500 a.C. Vasija con figuras rojas.**



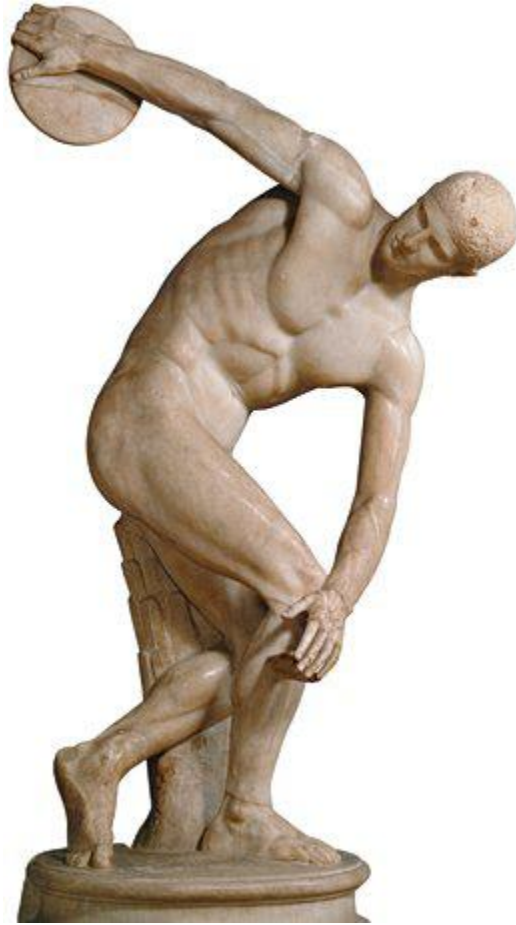
19. Pintor Brygos,
Erastes abordando a un Eromenos.
Vasija ática. Museo Ashmolean,
Oxford (Reino Unido).



**20. Anónimo, *Batalla entre Lápitios y Centauros*,
Frontón occidental, Templo de Zeus, Olimpia,
hacia 470-456 a.C. Mármol, altura de Apolo: 330 cm.
Museo Arqueológico, Olimpia (Grecia).**



21. Anónimo, 470 a.C.
Bronce. Atenas (Grecia).



22. **Anónimo**, *Discóbolo*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 450 a.C. por **Mirón**. Mármol, alt: 148 cm. Museo Nacional de Roma, Roma (Italia).

En el [Discóbolo](#) de Mirón, vemos la forma humana liberada de la posición frontal de pie de estatuas anteriores. Aquí, el artista está claramente interesado no sólo en el cuerpo del atleta, sino en el movimiento del lanzador de disco. Los músculos tensos y el esfuerzo en la preparación para su tiro, el rostro concentrado en su actividad. Aunque la postura, con los brazos formando un amplio arco, es revolucionaria, la pieza todavía está creada para verse desde el frente. No sería sino hasta el siglo siguiente que los artistas comenzarían a concebir la escultura que puede verse desde todos los lados.

MIRÓN

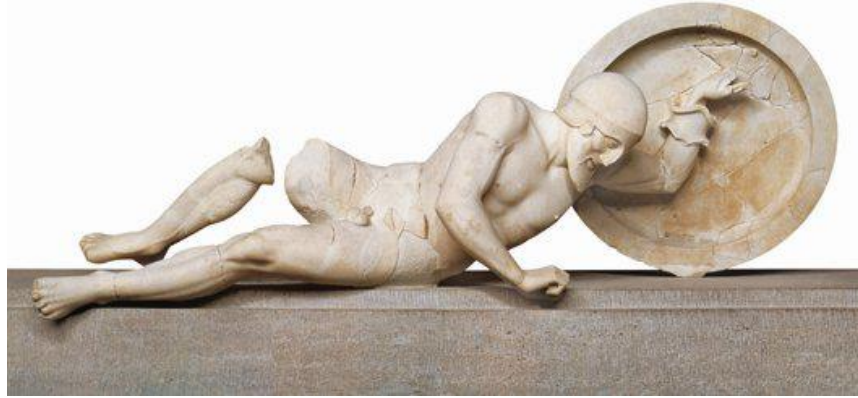
(Activo durante la primera mitad del siglo V a.C.)

Mediados del siglo V a.C. El escultor griego Mirón trabajó casi exclusivamente en bronce. Aunque hizo algunas estatuas de Dioses y héroes, se hizo famoso principalmente por sus representaciones de atletas, en las que demostró ser un revolucionario al introducir una mayor audacia en las poses y un ritmo más ideal. Sus obras más famosas, de acuerdo con Plinio, fueron una vaca, Ladas el corredor, que cayó muerto al momento de la victoria, y el lanzador de disco, el [Discóbolo](#). La vaca parece haberse hecho famosa, en gran parte, por servir de gancho para colgar epigramas, lo que no nos dice nada de la postura del animal. No existe una copia conocida de Ladas; sin embargo, somos afortunados al poseer varias copias del *Discóbolo*. El atleta está representado en el momento mismo en que columpia el disco con toda la fuerza de su brazo, listo para lanzarlo con todo el peso del cuerpo. Su rostro es sereno y tranquilo, pero cada músculo del cuerpo se concentra en el esfuerzo.

Otra figura del mármol, casi con certeza una copia de un trabajo de Mirón, es un Marsias ansioso de recoger las flautas que Atenea había tirado. El grupo completo está copiado en monedas de Atenas, en un jarrón y en un relieve que representa a Marsias, dividido entre la curiosidad y el temor a provocar la ira de Atenea. El rostro de Marsias es casi una máscara; pero a partir de la actitud nos deja una impresión vívida de las pasiones que lo atormentan.

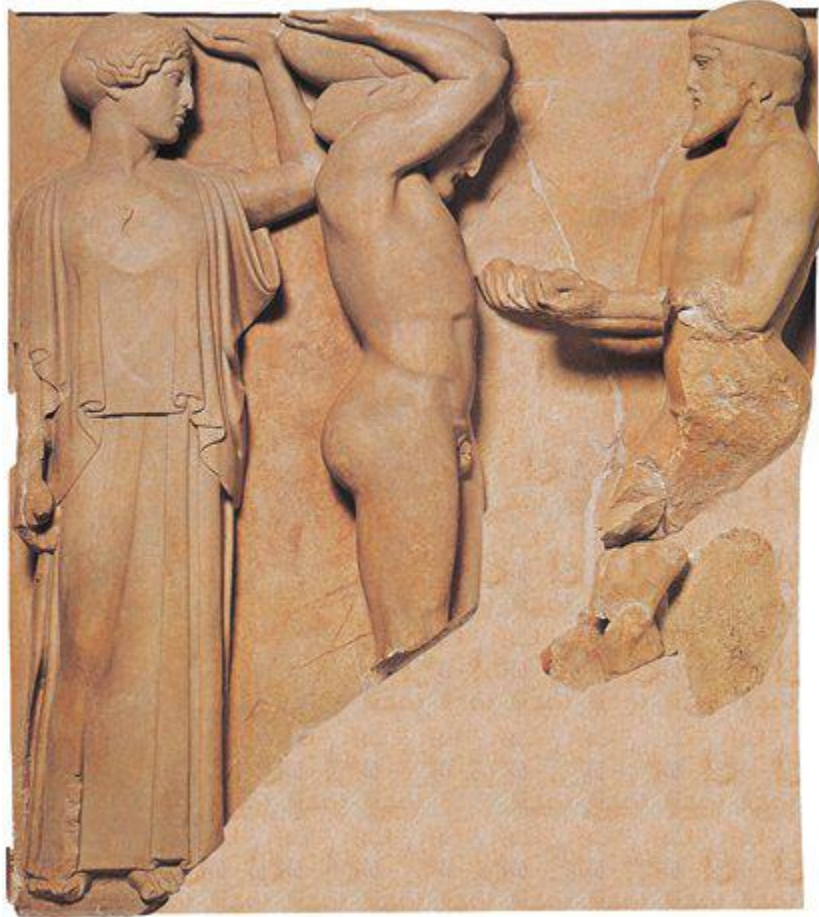
Los críticos de la antigüedad dicen de Mirón que, aunque logró de forma admirable dar vida y movimiento a sus esculturas, no pudo transmitir las emociones de la mente. Hasta cierto punto, esto concuerda con la evidencia existente, aunque no en su totalidad. Los cuerpos de sus hombres reflejan una mayor excelencia que las cabezas.

Fue contemporáneo, aunque algo más viejo, de Fidias y Policleto.



23. Anónimo, Guerrero moribundo, figura en el rincón,
frontón oriental, Templo de Afaia, Egina,
hacia 500-480 a.C. Mármol, alt: 185 cm.
Glyptoteca, Múnich (Alemania).

Los templos griegos con frecuencia tenían grandes esculturas en la decoración del frontón, el espacio triangular bajo el alero del techo. Los primeros ejemplos de escultura en el frontón muestran que los primeros artistas no tenían mucha experiencia en llenar el peculiar espacio triangular con una composición cohesionada: las figuras en los rincones se encogían a una escala diminuta con respecto a las figuras centrales. Sin embargo, en este grupo del frontón del final del período arcaico, los escultores mostraron una nueva habilidad para concebir la composición. Las figuras centrales, que no se muestran, están trabadas en animada batalla, lanzando y parando golpes con sus espadas y escudos. Un arquero se agacha para apuntar y esta postura baja le permite caber en el espacio más pequeño hacia la esquina del frontón. El guerrero agonizante a su lado llena la esquina, el ángulo de su cuerpo caído encaja perfectamente en la parte más pequeña del frontón. Se crea, por tanto una sola narrativa coherente en el espacio triangular, contando la historia de una batalla en la que lucharon héroes locales.



24. Anónimo, Hércules recibe las manzanas doradas de las Hespérides de la mano de Atlas, mientras Minerva coloca un cojín sobre su cabeza, métopa oriental, Templo de Zeus, Olimpia, hacia 470-456 a.C. Mármol, alt: 160 cm. Museo Arqueológico, Olimpia (Grecia).

Esta métopa, o componente cuadrado del friso del templo, proviene del Templo de Zeus en Olimpia, la estructura más grande y más importante de la primera mitad del siglo V. Juntas, las métopas del Templo de Zeus contaban la historia de los doce trabajos de Hércules. Cada métopa mostraba uno de sus trabajos o tareas. Esta métopa muestra el undécimo trabajo, las manzanas del Hespérides. A Hércules se le dijo que tenía que robar las manzanas, que pertenecían a Zeus. Se encontró con Atlas, que tenía que sostener el mundo todo el tiempo. Atlas le dijo que él obtendría

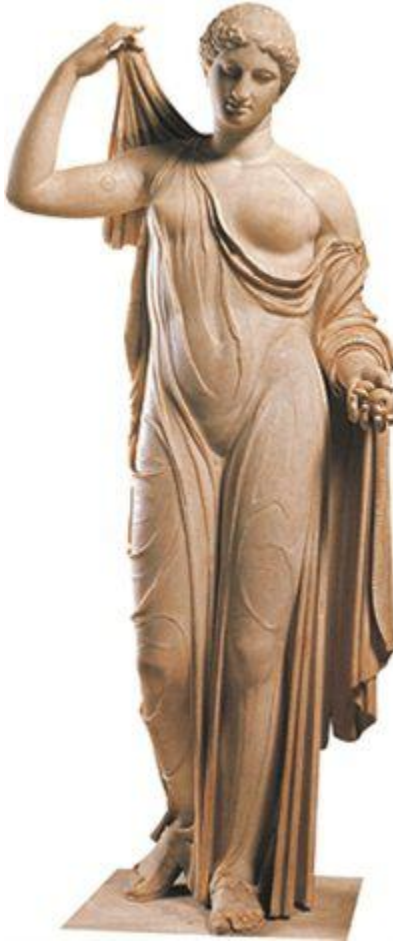
las manzanas para Hércules si Hércules sostenía la Tierra en su lugar. En la escena que se muestra, Atlas ha vuelto con las manzanas y Hércules debe ingeniárselas para lograr que Atlas vuelva a tomar el peso del mundo. Atenea está de pie detrás de Hércules y con gentileza le ayuda a soportar la carga.



25. Anónimo, *Leda y el cisne*, copia de un original griego creado durante la primera mitad del siglo V a.C. por **Timoteo.**

Mármol, alt: 132 cm.

Museo Capitolino, Roma (Italia).



26. **Anónimo**, *Afrodita*, tipo “*Venus Genetrix*,”
copia romana de un original griego,
creado a finales del siglo V a.C.
por **Calímaco**. Mármol, alt: 164 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

CALÍMACO
(Activo entre 432 – hacia 408 a.C.)

El escultor y grabador de la antigüedad, Calímaco, recibió el apodo de “*katatêxitechnos*” – “*el perfeccionista*”. No dejó ningún escrito, pero sabemos de su vida a través de las obras de Pausanias y Vitruvio, aunque hoy algunos de sus relatos parecen dudosos. Se sabe que contribuyó con la decoración del Erecteion. Para este templo creó,

entre otras cosas, una magnífica lámpara dorada, sobre la cual montó una rama de palma elaborada en bronce, que atrapaba el humo. También se le atribuyen varias hermosas esculturas: un conjunto de bailarines de Lacedemonia y una estatua de Hera sentada realizada para el Heraion de Platea. La característica principal de Calímaco es, más que nada, su minuciosa atención al detalle; de ahí su sobrenombre. Supuestamente, fue el primero en utilizar un barreno para dar forma al mármol. Modeló su trabajo en la tradición de los antiguos maestros y fue pionero del estilo arcaico.

Calímaco tiene también un lugar en la historia de la arquitectura. Es considerado como el inventor del capitel corintio. Según la leyenda que contó Vitruvio, la idea se le ocurrió mientras miraba florecer los acantos alrededor de una cesta que se había colocado en la tumba de un niño.



27. Anónimo, Doríforo,
copia romana de un original griego,
creada por **Policleto**, hacia 440 a.C. Mármol,
alt: 196 cm. Instituto de Artes de Minneapolis,
Minneapolis (Estados Unidos).

POLICLETO **(Activo durante el siglo V a.C.)**

Policleto fue contemporáneo de Fidias y, en opinión de los griegos, su igual. Hizo una figura de una amazona para Efeso, considerada como superior a la amazona que Fidias hizo al mismo tiempo; y su Hera monumental realizada en oro y marfil, levantada en el templo cerca de Argos, se consideró digna de comparación con el Zeus de Fidias.

Sería difícil para un crítico moderno valorar en tan alta estima a Policleto, ya que debido al equilibrio, al ritmo y a la meticulosa perfección de la forma corporal, los grandes méritos de este escultor son menos atractivos para nosotros de lo que fueron para los griegos del siglo V. Trabajaba principalmente en bronce.

Su actividad artística debe haber sido, por tanto, larga y prolífica.

Las copias de su lancero (*Doríforo*) y su vencedor con una cinta atada a la cabeza (*Diadúmeno* (véase nº [29](#) y [32](#)) han recibido desde hace mucho el reconocimiento de las galerías. Aunque comprendemos su excelencia, no inspiran entusiasmo; tienen más carnes que las figuras de los atletas modernos y carecen de encanto. Son valiosas sobre todo porque nos muestran las formas rígidas del cuerpo que empleaba Policleto y el esquema que adoptó para colocar el peso de todo el cuerpo en una pierna, como comentó Plinio.

La amazona de Policleto sobrevive en varias copias (véase nº [44](#)). Aquí encontramos nuevamente las formas pesadas, y el carácter femenino de la amazona apenas se vislumbra en sus miembros robustos.

Por supuesto, la obra maestra de Policleto, su Hera de oro y marfil, desapareció totalmente. Las monedas de Argos nos dan sólo una idea general. Los antiguos críticos le reprochaban a Policleto la falta de variedad en sus obras. Nosotros hemos observado la escasa variedad de sus actitudes. Salvo por la estatua de Hera, obra que realizó en su edad de oro, casi no produjo estatuas notables de una deidad. Su campo de trabajo estaba estrechamente limitado, pero en él, fue incomparable.



28. **Anónimo**, *Los tiranicidas Harmodio y Aristogitón*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 477 a.C. por **Critius**. Mármol, alt: 195 cm. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).

El metal era un bien valioso en el mundo antiguo, así que las esculturas realizadas en bronce u otros metales con frecuencia se perdían al fundirlas las naciones conquistadoras o un gobernante posterior al que no le interesaba el arte de su antecesor. Por eso, sobreviven tan pocas esculturas grandes de bronce de la antigüedad. A los romanos, sin embargo, les gustaba el arte griego y copiaron muchos de sus bronce en piedra, el material preferido de los romanos. A menudo, el bronce original se ha perdido y las copias romanas son lo único que queda. Tal es el caso de este grupo, una copia romana en mármol de dos esculturas griegas de bronce. Los sujetos son Harmodio y Aristogitón, los amantes que conspiraron para

asesinar al tirano político, Hippias. En el último momento, no se atrevieron y en vez de matar a Hippias mataron a su hermano, pero fueron reverenciados como héroes por los atenienses que creían que habían asesinado al tirano. En su honor se erigieron dos estatuas en el Ágora ateniense.



29. Anónimo, Diadúmeno, el joven atleta, copia del bronce original creado alrededor de 430 a.C. por **Policleto**. Mármol, alt: 186 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).

Policleto es uno de los escultores mejor conocidos del siglo V a.C., sobre todo por sus obras relacionadas con el atletismo, como ésta. La figura se está atando el pelo con una cinta, en preparación para el deporte. Sus ropas descansan a un lado, en una rama baja, ya que los atletas griegos se ejercitaban desnudos. El Doríforo de Policleto, o Canon, buscaba ilustrar la figura masculina ideal. En la pieza mostrada vemos las mismas proporciones que el escultor estableció en su Canon y la misma atención al realismo anatómico. El ideal de Policleto es un cuerpo pesado, musculoso y un tanto regordete, especialmente en comparación con las figuras más gráciles del siguiente siglo.



30. Anónimo, Apolo,
conocido como el *Apolo Parnopios*,
copia de un original griego, creado alrededor
de 450 a.C. por **Fidias**. Mármol, alt: 197 cm.
Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos,
Kassel (Alemania).

Apolo era el Dios de la música, de la poesía, de la medicina, del tiro al arco, y de la profecía, y siempre se mostró como joven y hermoso. Aquí, tiene el cuerpo idealizado de un joven atleta. El naturalismo de su anatomía, con sus músculos esculpidos y movimiento elegante, se expresa mediante la postura de “contrapposto” relajada. Su expresión es pensativa pero sin emoción. Este tipo de estatua, clásica del siglo V a.C. se transforma en Apolo mediante la adición de un cabello largo y rizado muy

elaborado y sus atributos, el arco y la corona de laurel que habría llevado en cada mano.

FIDIAS

(Atenas, hacia 488 a.C. – Olimpia, hacia 431 a.C)

Hijo de Cármides, universalmente considerado como el más grande de los escultores griegos, Fidias fue nativo de Atenas. Las historias acerca de su instrucción son diversas. Se ha considerado a Hegias de Atenas, a Ageladas de Argos y al pintor tasio Polignoto como sus maestros. Sus primeras obras grandiosas fueron las que dedicó a la victoria de Maratón. En la Acrópolis de Atenas erigió una imagen colosal de Atenea, en bronce, que podía verse desde el mar. También fueron bien recibidos otros trabajos suyos en Delfos, en Pelene en Aquea y en Platea; sin embargo, entre los griegos mismos los dos trabajos de Fidias que sobrepasaron a todos los demás y que fueron la base de su fama fueron las figuras colosales realizadas en oro y marfil de Zeus en Olimpia y de Atenea Partenos en Atenas, ambos creados a mediados del siglo V.

Plutarco, en su *Vida de Pericles*, realiza un maravilloso relato de la gran actividad artística que tenía lugar en Atenas durante la época en la que este estadista estuvo en el poder. Para la decoración de su propia ciudad utilizó el dinero que le proporcionaron sus aliados atenienses para la defensa contra Persia. “En todos estos trabajos”, dice Plutarco, “Fidias fue el consejero y el supervisor de Pericles”. Fidias colocó su propio retrato y el de Pericles en el escudo de su estatua de Partenos. Y fue a través de Fidias que los enemigos políticos de Pericles lo atacaron.

Es importante observar que al basar la fama de Fidias en sus esculturas del Partenón, contamos con pocas pruebas. En la antigüedad se le reconocía por sus estatuas de bronce o de oro y marfil. Si Plutarco nos dice que él supervisó los grandes trabajos de Pericles en la Acrópolis, esta frase es muy vaga.

Contamos con dos relatos de su muerte que discrepan entre sí. Según Plutarco, fue objeto de un ataque de los enemigos políticos de Pericles y murió en una prisión en Atenas. Según Filocorus, huyó a

Elis, donde hizo la gran estatua de Zeus para los eleos, quienes luego lo mataron. Por varias razones, se prefiere la primera de estas versiones.

Los antiguos críticos tenían a Fidias en un alto concepto. Lo que alaban especialmente es el “etos”, o el nivel moral permanente de sus obras en comparación con aquellas de la escuela “patética” posterior. Demetrio considera sus estatuas como sublimes, pero al mismo tiempo, precisas.



31. Anónimo, *Bronce Riace B*,
copia romana de un original griego,
creado alrededor de 450 a.C. por **Fidias**.
Bronce, alt: 197 cm. *Museo Nazionale,*
Reggio Calabria (Italia).

Como un verdadero tesoro hundido, esta estatua de bronce se rescató del mar después de haberse perdido en un naufragio en la antigüedad. Irónicamente, su pérdida en el mar tuvo como resultado el que fuera una de las pocas estatuas de bronce que sobrevivieron de la antigüedad, ya que nunca se fundió por su valioso metal. El guerrero es uno de un par que ha sido atribuido al siglo V a.C., o al Período del Alto Clásico. En esta pieza podemos ver completamente realizados los ideales de la escultura del Alto Clásico. Al mismo tiempo realista e idealista, la escultura muestra un cuerpo de tamaño natural, pero perfecto, con cada músculo articulado,

como si la figura de bronce estuviera congelada en una postura relajada de la vida real. El cuerpo sólido y atlético refleja el ideal de un atleta joven, aunque esta figura represente a un guerrero más viejo, que alguna vez habría sostenido una lanza y un escudo. La desnudez de la figura alude también al atleta, que en Grecia habría practicado o habría competido desnudo, y también a la figura mítica del héroe, un recordatorio de que el hombre aquí representado no era un guerrero ordinario, sino un héroe semi-divino, una ofrenda apropiada para uno de los grandes santuarios del mundo griego.



32. Anónimo, *Torso masculino, Diadúmeno*, copia de un bronce creado alrededor de 430 a.C. por **Policleto. Mármol, alt: 85 cm. Museo del Louvre, París (Francia).**



33. Anónimo, *Apolo Sauróctonos*,
copia helenística de un original griego
creado durante el siglo IV a.C. por **Praxíteles**.
Mármol, alt: 149 cm. Museo Pío Clementino,
Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

PRAXÍTELES

(Activo entre aprox. 375 – aprox. 335 a.C.)

Escultor griego, Praxíteles de Atenas, hijo de Cefisodoto, es considerado como el más grande de los escultores áticos del siglo IV a.C. Dejó una huella imperecedera en la historia del arte.

Nuestro conocimiento de Praxíteles recibió una contribución significativa y se colocó en una base satisfactoria con el descubrimiento en Olimpia, en 1877, de su estatua de *Hermes con el*

Niño Dioniso una estatua que se ha vuelto famosa en todo el mundo, pero que ahora se considera una copia. *Hermes* es una pieza completa y sólida, que demuestra a la vez fuerza y actividad; es una obra maestra y su juego de superficie es sorprendente. La cabeza muestra una forma notablemente redondeada e inteligente, y la cara expresa la perfección de la salud y el placer.

Entre las numerosas copias con las que contamos, posiblemente la más notable sea el [*Apolo Sauróctonos*](#), o el cazador de lagartijas, un joven que se inclina contra un árbol y golpea ociosamente a una lagartija con una flecha, y la [*Afrodita de Knidos*](#) del Vaticano, que es una copia de la estatua hecha por Praxíteles para el pueblo de Cnidos; la apreciaban tanto, que se negaron a venderla al rey Nicomedes, que a su vez estaba dispuesto a cancelar toda la deuda de la ciudad que, según Plinio, era enorme.

Las representaciones que Praxíteles escogió fueron humanos o las deidades menos viejas y dignas. Prefirió a Apolo, Hermes y Afrodita en lugar de a Zeus, Poseidón o Atenea. En sus manos, las deidades descendían a un nivel humano y, en ocasiones, casi por debajo del hombre mismo. Poseían gracia y encanto en grado sumo, aunque faltan los elementos de admiración y reverencia.

Praxíteles y su escuela trabajaron casi enteramente en mármol. Por aquella época, las canteras de mármol de Paros se encontraban en su mejor momento; para el propósito del escultor, ningún mármol podía ser más fino que aquel en el que creó a *Hermes*.



34. Anónimo, *Diomedes*,
hacia 430 a.C. Mármol, alt: 102 cm.
Glyptoteca, Múnich (Alemania).



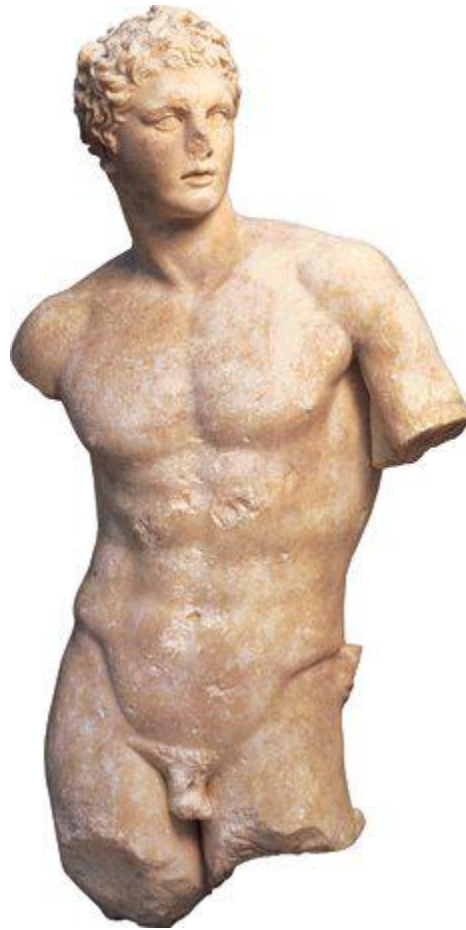
35. **Anónimo**, *Hermes atándose la sandalia*, copia romana de un original griego creado durante el siglo IV a.C. por **Lisipo**. Mármol, alt: 161 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

LISIPO **(hacia 395 – hacia 305 a.C.)**

El escultor griego Lisipo encabezó la escuela de Argos y Sición en la época de Filipo y Alejandro de Macedonia. Se dice que llegó a producir 1.500 obras, algunas de ellas colosales. Algunos aseguran que fue continuador de la escuela de Policleto; otros lo representan como autodidacta. Fue particularmente innovador en lo relacionado con las proporciones del cuerpo humano masculino; contrario a sus predecesores, redujo el tamaño de la cabeza e hizo el cuerpo más duro

y más esbelto, para producir así la impresión de una mayor altura. También se esmeró en la representación del cabello y otros detalles. Plinio y otros escritores mencionan muchas de sus estatuas. Entre los dioses parece haber producido una sorprendente variedad de tipos de Zeus, el dios sol y otros más, muchos de los cuales eran figuras colosales en bronce. Entre los héroes, se sintió atraído especialmente por el físico poderoso de Hércules. El *Hércules Farnese* de Nápoles, aunque firmado por Glícon de Atenas, y a pesar de una transcripción posterior y exagerada, tiene una cierta deuda con Lisipo, como el motivo del descanso después del trabajo. Lisipo hizo muchas estatuas de Alejandro Magno y sin duda logró la satisfacción de su mecenas idealizándolo, por lo que se convirtió en el escultor de la corte del rey, quien junto con sus generales, le hicieron numerosos encargos. Los retratos de Alejandro varían mucho, y es imposible determinar cuáles forman parte del trabajo de Lisipo.

Como cabeza de la gran escuela atlética del Peloponeso, Lisipo esculpió naturalmente a muchos atletas; una de sus obras, favorita entre los romanos de la época de Tiberio, fue la figura de un hombre que se frota con un estrígil; por lo general se considera como una copia del [*Apoxiomeno*](#) original que se encuentra en el Vaticano.



36. Anónimo, *Meleagro*,
copia de un original griego, creado alrededor
de 340 a.C. por **Escopas**. Mármol, alt: 123 cm.
Museo Arthur M. Sackler, Universidad de Harvard,
Cambridge (Estados Unidos).

ESCOPAS

(Activo durante la primera mitad del siglo IV a.C.)

Probablemente originario de Paros, Escopas fue hijo de Aristander, un gran escultor griego del siglo IV a.C. Aunque se le clasifica como ateniense, con una tendencia similar a la de Praxíteles, en realidad fue un artista cosmopolita, que trabajó principalmente en Asia y en el Peloponeso. Las obras existentes con las que está asociado son el Mausoleo de Halicarnaso y el templo de Atenea Alea en Tegea. En el

caso del Mausoleo, aunque sin duda la escultura pertenece en general a su escuela, no podemos indicar alguna parte específica que haya sido realizada por él. Tenemos, sin embargo, buenas razones para pensar que las figuras del frontón de Tegea son obra de Escopas. Por desgracia, todas están en pésimas condiciones, pero parecen ser nuestra mejor prueba de su estilo.

Aunque en su estilo general Escopas se asemejaba a Praxíteles, difería de él en su preferencia por expresiones fuertes y vigorosas frente a las de calma y sentimiento.

Los escritores antiguos nos dejaron una gran cantidad de información acerca de las obras de Escopas. Hizo para el pueblo de Elis una Afrodita de bronce montada en una cabra (copiada en las monedas de Elis); también se le atribuye una Ménade en Atenas, con la cabeza echada hacia atrás y un chivo muerto en las manos. Otra obra suya fue Apolo como líder de las musas, cantando con una lira. La más elaborada de sus obras fue un gran grupo que representa el momento en que Tetis y las Nereidas se llevan a Aquiles por mar, a la isla de Leuce.

Junto con sus contemporáneos Praxíteles y Lisipo, puede considerarse que Escopas cambió por completo el carácter de la escultura griega; ellos iniciaron las líneas del desarrollo que culminó en las escuelas de Pérgamo, Rodas y otras grandes ciudades de la Grecia posterior. En la mayoría de los museos modernos del arte antiguo puede verse su influencia en tres cuartas partes de los trabajos exhibidos. Durante el Renacimiento, fue principalmente su influencia lo que dominó la pintura italiana y, a través de ella, el arte moderno.



37. Anónimo, *Lápida ateniense*,
hacia 340 a.C. Mármol, alt: 168 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).



**38. Anónimo, *Afrodita de Knidos*,
copia de un original griego creada por **Praxiteles**,
hacia 350 a.C. Mármol. Museo Pío Clementino,
Ciudad del Vaticano (El Vaticano).**



39. Anónimo, *Afrodita de Knidos*, copia romana de un original griego, creada por **Praxiteles, alrededor de 350 a.C. Mármol, alt: 122 cm. Museo del Louvre, París (Francia).**



40. Anónimo, *Venus en cuclillas*,
copia romana de un original griego creado
durante el siglo III a.C. Mármol, alt: 96 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



41. Anónimo, *Dioniso y Ariadna*
(detalle de Tinaja de Derveni),
hacia 340-330 a.C. Cobre, alt: 91 cm.
Museo arqueológico, Tesalónica (Grecia).



42. Anónimo, Venus y Cupido, copia romana
de un original griego creado a fines del siglo IV a.C.,
restaurado a finales del siglo XVII por **Alessandro Algardi**.
Mármol, alt: 174 cm. Museo del Louvre,
París (Francia).

Afrodita se convirtió en un tema común entre los escultores griegos del siglo IV a.C. y posteriores, porque su célebre belleza proporcionaba una excusa aceptable para una representación erótica del cuerpo femenino. Con frecuencia se muestra, como aquí, con su hijo Eros, conocido por los romanos como Cupido y en épocas posteriores del arte, como “putti”, los bebés alados que simbolizan el amor terrenal y divino. En el arte y la mitología romanos, Afrodita se convirtió en Venus, la diosa del amor. Para los romanos tenía una posición más elevada, ya que se le consideraba como progenitora de la línea de los emperadores César, Augusto y Julio-

Claudio, y por extensión, como una personificación del pueblo romano. Esta representación juguetona de Afrodita y Eros, o de Venus y Cupido, es más sugerente del punto de vista griego de Afrodita, dado que los griegos la consideraban no sólo como el símbolo de la belleza sensual, sino también como ocasionalmente tonta y divertida.



43. Anónimo, *Venus del capitolio*,
copia romana de un original griego creado
alrededor del siglo III a.C. por **Praxíteles**.

Mármol, alt: 193 cm.

Museo Capitolino, Roma (Italia).



44. Anónimo, *Amazona herida*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 440-430 a.C. por **Policleto**.
Mármol, alt: 202 cm.
Museo Capitolino, Roma (Italia).



45. **Anónimo**, *Apolo de Belvedere*, copia de un original griego de **Leocares** creado alrededor de 330 a.C. Mármol, alt: 224 cm. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

El Apolo de Belvedere ha disfrutado desde hace mucho la fama de ser conocido como el prototipo del arte griego. Esta fama surge de su redescubrimiento durante el Renacimiento del siglo XV. En aquel momento, los ricos nobles italianos comenzaron a coleccionar esculturas antiguas que se descubrían en las ruinas de la Italia romana. El Apolo de Belvedere terminó en la colección del Papa y se exhibió en el patio de la casa de campo de Belvedere en el Vaticano. Allí, fue visto innumerables visitantes y artistas, que dibujaron la pieza. Se hicieron copias para varias cortes de Europa. La pose orgullosa y principesca de la figura, junto con la delicada belleza de la cara de Apolo, tuvo un gran impacto entre las clases

aristocráticas de los siglos XVI y XVII y entre los románticos de los siglos XVIII y XIX.

LEOCARES
(Activo entre 340-320 a.C.)

Escultor griego que trabajó con Escopas en el Mausoleo alrededor de 350 a.C. Leocares creó estatuas de oro y marfil de la familia de Filipo de Macedonia; el Rey las colocó en el Filipeum en Olimpia. Junto con Lisipo, hizo un conjunto en bronce en Delfos que representa una cacería de leones de Alejandro. También sabemos de otras estatuas realizadas por Leocares de Zeus, Apolo y Ares. La estatuilla en el Vaticano, que representa a Ganímedes cuando se lo llevaba un águila, fue mal ejecutada originalmente, aunque ha sufrido una restauración considerable, y corresponde con la descripción de Plinio de un conjunto realizado por Leocares.



46. Anónimo, Apoxiomeno,
copia de un bronce creado alrededor
de 330 a.C. por **Lisipo**. Mármol,
alt: 205 cm. Museo Pío Clementino,
Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

En el siglo IV, las estatuas masculinas paradas de atletas idealizados siguieron siendo un tema popular en la escultura. Sin embargo, las posturas se hicieron más variadas, conforme los escultores experimentaban con formas que se podían ver desde múltiples ángulos. El Apoxiomeno, o El hombre que se raspa, es un ejemplo de la innovación de la postura. Su brazo derecho se extiende hacia adelante, alejándose del plano del resto del cuerpo. Antes de ejercitarse, un atleta griego aplicaba aceite a su cuerpo. Luego volvía a los baños, después de haberse entrenado, y se rasparía el

aceite para quitárselo. El sujeto del Apoxiomeno está en proceso de rasparlo.



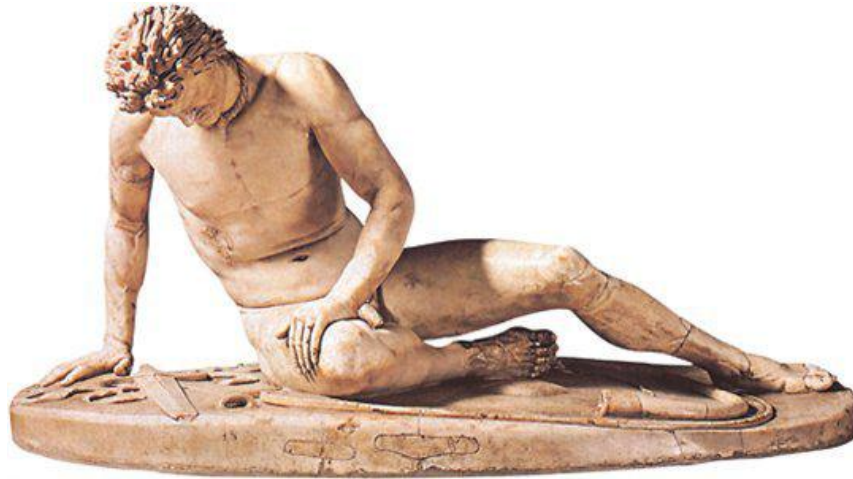
47. Anónimo, *Grupo de Ludovisi*, copia romana de un bronce original erigido por los reyes de Pérgamo Atalo I y Eumenes II alrededor de 240 a.C. Mármol, alt: 211 cm. Museo Nacional de Roma, Roma (Italia).



48. Anónimo, *Las tres Gracias*, copia romana de un original griego creado durante el siglo II a.C., restaurada en 1609. Mármol, 119 x 85 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Las Gracias, o las Caridades, eran tres diosas llamadas Aglaya (belleza), Eufrosina (júbilo) y Talía (festividades). Supervisaban eventos felices, como bailes y banquetes. Eran las compañeras de Afrodita, proporcionando la felicidad que acompaña al amor. Como Afrodita, con frecuencia se les representaba desnudas y, como en este ejemplo, bailando en un círculo. En cada una vemos el familiar cambio en el peso, o contrapposto, desarrollado en el siglo V. Sin embargo, la composición de esta pieza es mucho más elaborada que cualquier otra escultura del Alto clásico. No fue sino hasta el período helénico que comenzaron a representarse grupos complejos de figuras múltiples en esculturas autoestables. Las figuras están unidas entre

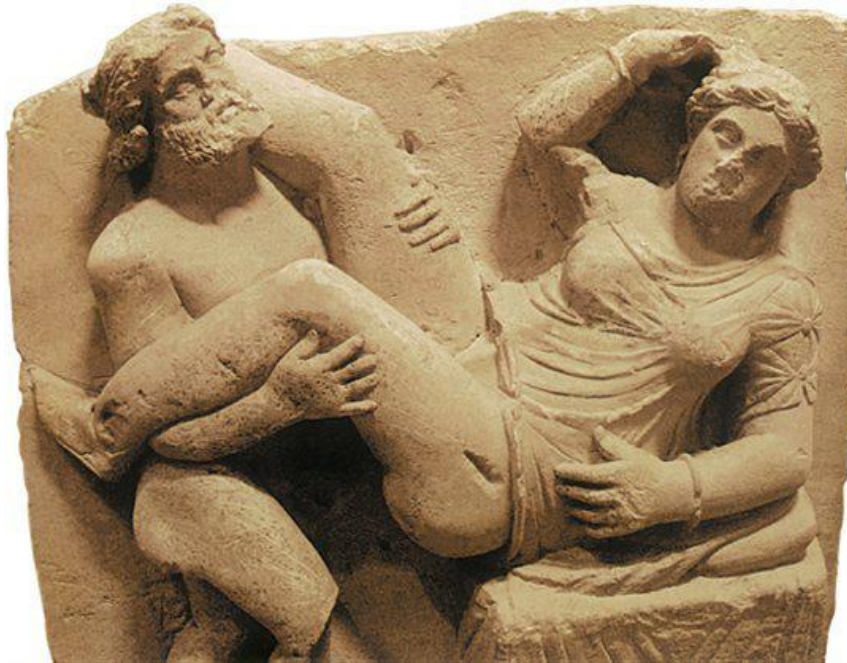
sí por su abrazo, unificando la pieza, pero sus rostros miran en direcciones diferentes, para que la escultura pueda ser interesante desde cualquier ángulo desde el que se observe.



49. Anónimo, *Galo agonizante*, copia romana de un bronce original erigido por los reyes de Pérgamo Atalo I y Eumenes II alrededor de 240 a.C. Mármol, alt: 93 cm. Museo Capitolino, Roma (Italia).



50. Anónimo, Zeus y Porfirión durante la batalla con los gigantes,
friso del pedestal, Gran Altar de Zeus, Pergamón,
hacia 180 a.C. Mármol, alt: 230 cm.
Museo Pergamón, Berlín (Alemania).



51. Anónimo, *Escena erótica de la parte posterior de una estela, en la que aparece Dionisio*, Período helénico.
Museo Arqueológico, Nicosia (Chipre).



52. **Anónimo**, *Zeus y Leda*. Lámpara de aceite.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).



53. Anónimo, Laoconte, copia romana de un original de bronce creado en Pérgamo alrededor del año 150 a.C.
Mármol, alt: 242 cm. Museo Pío Clementino,
Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

Laoconte era un sacerdote troyano. Cuando los aqueos, que tenían sitiada Troya, dejaron al famoso caballo de Troya en la playa, Laoconte trató de advertir a los líderes troyanos que no debían llevarlo a la ciudad, temiendo que se tratara de una trampa. Atenea, actuando como ayudante y protectora de los griegos, castigó a Laoconte por su interferencia. Hizo que unas serpientes gigantes lo atacaran a él y a sus dos hijos. En este famoso grupo escultórico, probablemente una copia romana de la original helenista, un hijo se libera de las serpientes y se vuelve a ver cómo éstas matan a su padre y a su hermano. El estilo barroco de la pieza la relaciona con la escuela de Pergamón. Exhibe el mismo drama, visto en los músculos

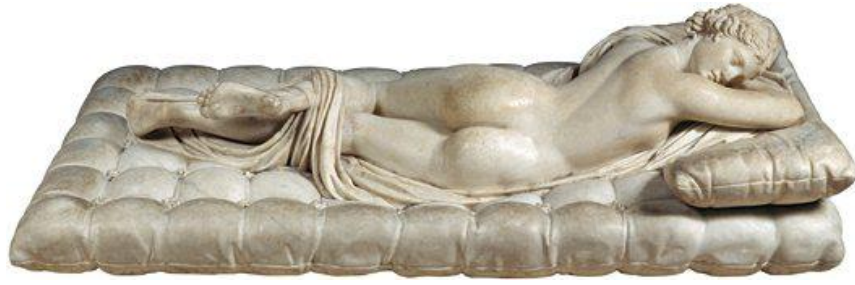
tensos y en los rostros que se retuercen de dolor. De hecho, la postura de Laoconte parece un eco de la del gigante que combate con Atenea en el altar de Pergamón (véase N° [50](#)).



54. Agasias de Efeso, *El guerrero luchador*,
conocido como el *Gladiador de Borghese*, hacia 100 a.C.
Mármol, alt: 199 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Esta copia romana de un original griego data, probablemente, del siglo IV a.C., fue redescubierta a principios del siglo XVII y adquirida por el cardenal Borghese. Un pariente rico del Papa Paul V, coleccionó cientos de estatuas, muchas de las cuales eran antiguas, y otras que eran piezas contemporáneas hechas en el estilo antiguo. Las piezas en la colección de Borghese con frecuencia sufrieron restauraciones poco afortunadas, aunque ésta parece haber escapado indemne. Más tarde lo adquirió Napoleón Bonaparte, pariente por casamiento de la familia Borghese. De esa manera llegó a París. Siempre se había pensado que representa a un gladiador, pero recientemente se cree que bien pudiera ser un atleta o un guerrero. Se ha hablado mucho acerca de la musculatura y anatomía ideal

del sujeto. Es evidente que el artista procuró emular con el máximo realismo posible la forma, la postura y los nervios de la figura que se abalanza.



55. **Anónimo**, *Hermafrodita durmiente*, copia romana de un original griego, siglo II a.C. (?), el colchón lo talló en 1619

Gian Lorenzo Bernini. Mármol, 169 x 89 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



56. Anónimo, El fauno de Barberini,
hacia 200 a.C. Mármol, alt: 215 cm.
Glyptoteca, Múnich (Alemania).

La riqueza del período helénico significó que muchas personas pudieron adquirir esculturas para sus casas y jardines privados. En consecuencia, se introdujeron temas más profanos y hasta eróticos en el repertorio del arte griego. Aquí, un sátiro duerme con las piernas abiertas, probablemente ebrio, sobre una piel de animal. La postura es descaradamente erótica, la desnudez de la figura ya no se usa simplemente para señalar su condición de héroe, atleta o dios, sino para sugerir su disponibilidad sexual. La manera naturalista e idealizada de representación del cuerpo del sátiro es un legado de la escultura del Alto clásico.



57. **Anónimo**, *Atleta ganador*,
siglo I d.C. Mármol, alt: 148 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



58. Anónimo, *Estatuilla de una diosa de pie*, Babilonia, siglo II a.C.
Alabastro, oro y rubí, alt: 24,8 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



59. Anónimo, Fragmento de un ritón
que muestra un abrazo amoroso, siglo II a.C.



60. Anónimo, Afrodita de Melos,
conocida como *La Vénus de Milo*,
hacia 100 a.C. Mármol, alt: 202 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

La Afrodita de Melos, o Vénus de Milo, es una escultura griega original que data del período helenista. Fue descubierta en un campo junto con otros fragmentos escultóricos, incluyendo un brazo separado que sostiene una manzana y que va con esta figura. La manzana probablemente es una referencia al mítico “Juicio de París”. En esa historia, la diosa de la Discordia arroja hacia las diosas Afrodita, Atenea y Hera una manzana de oro inscrita “para la más hermosa”. El joven príncipe troyano, París, tiene que decidir a qué diosa debe concederse la manzana. Cada una trató de sobornar a París pero él escogió a Afrodita, que le ofreció el amor de la mujer mortal más hermosa del mundo. Esa mujer, por supuesto, era Helena

de Esparta, ya casada con el rey griego. Su secuestro, llevado a cabo por París, dio inicio a la guerra de Troya. Mientras que Homero critica a Afrodita por su papel en el inicio del conflicto, aquí es celebrada como dadora del verdadero amor.



61. Anónimo,
Artemisa de Efeso, siglo II a.C.



62. Anónimo, *Afrodita*,
conocida como *La Venus d'Arles*,
finales del siglo I a.C. Mármol,
alt: 194 cm. Museo del Louvre,
París (Francia).



**63. Anónimo, *Camafeo con Leda y el cisne*. 2,5 x 1,7 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).**



64. Anónimo, *Hércules y Ónfale*, siglo I a.C. Cornalina.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



65. Anónimo, *Cubierta de un espejo que muestra una pareja*, siglo I d.C. Bronce. Antiquarium Municipal, Roma (Italia).



66. Anónimo, *Yakshi columpiándose*
(detalle de un portal), siglo I a.C. Piedra esculpida.
Sanchi, Madhya Pradesh (India).



**67. Anónimo, *Altar de Grimani*,
último cuarto del siglo I a.C.
Museo Arqueológico Nacional,
Venecia (Italia).**



68. Anónimo, *Skyphos con grupo erótico* (detalle),
hacia siglo I d.C.



**69. Anónimo, *Príapo*,
Dios de la fertilidad,
siglo I d.C. Nápoles (Italia).**



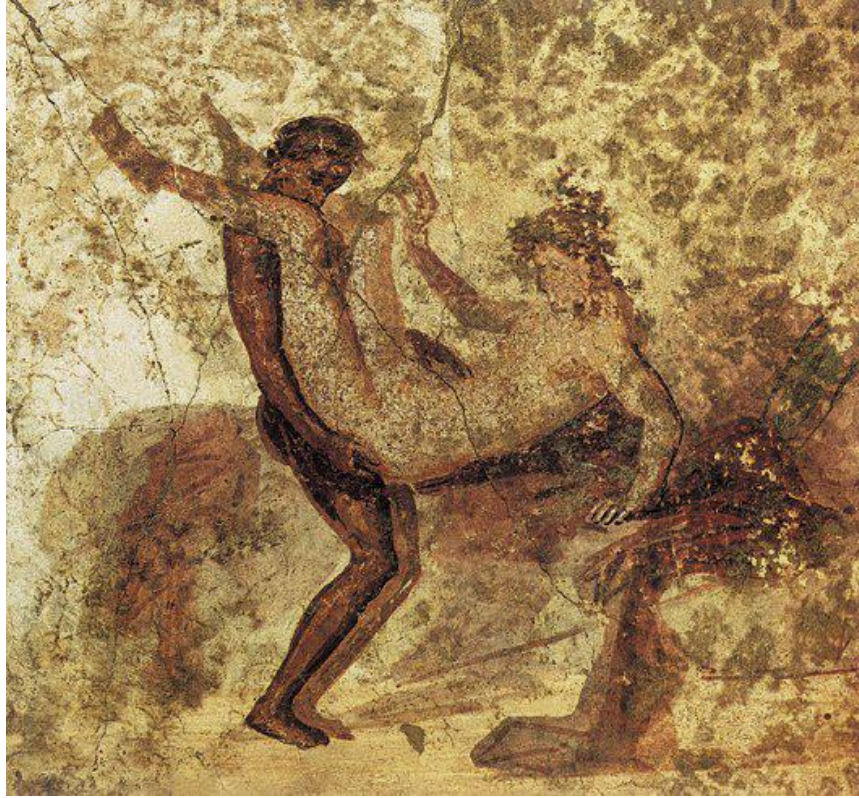
**70. Anónimo, *Trípode con jóvenes panes itifálicos*,
hacia siglo I d.C. Bronce de Pompeya.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).**



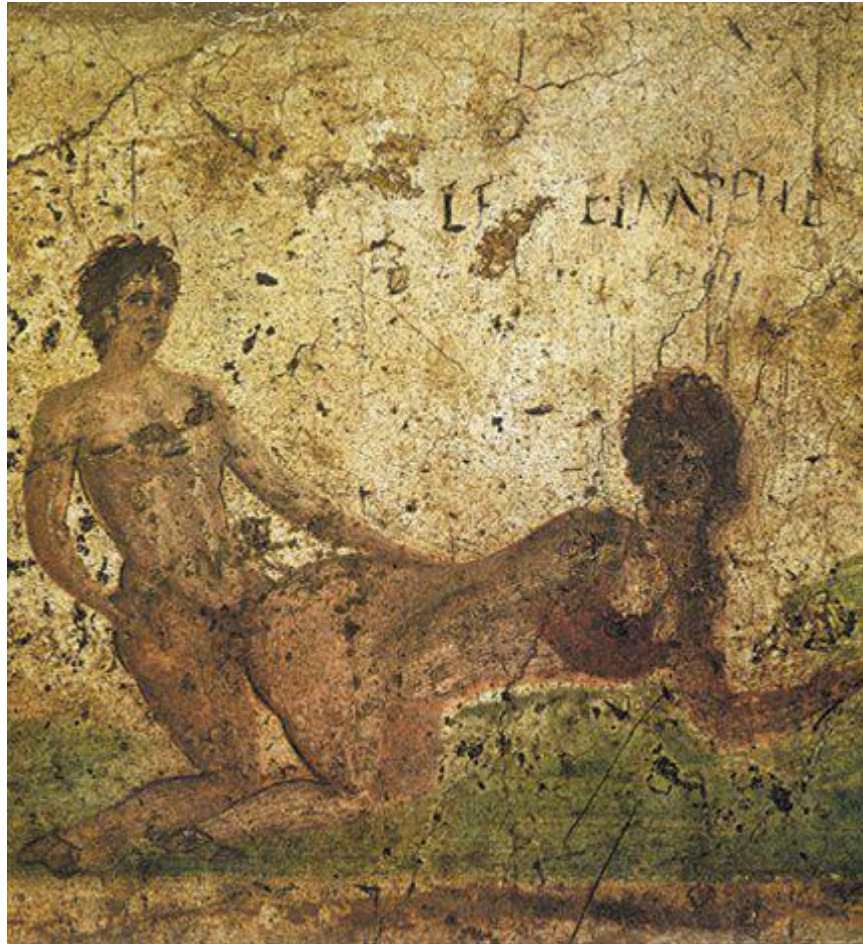
71. Anónimo, *Pareja*, conocido como *Venus Pendula*, siglo I d.C.
Casa de Vettii, Pompeya (Italia).



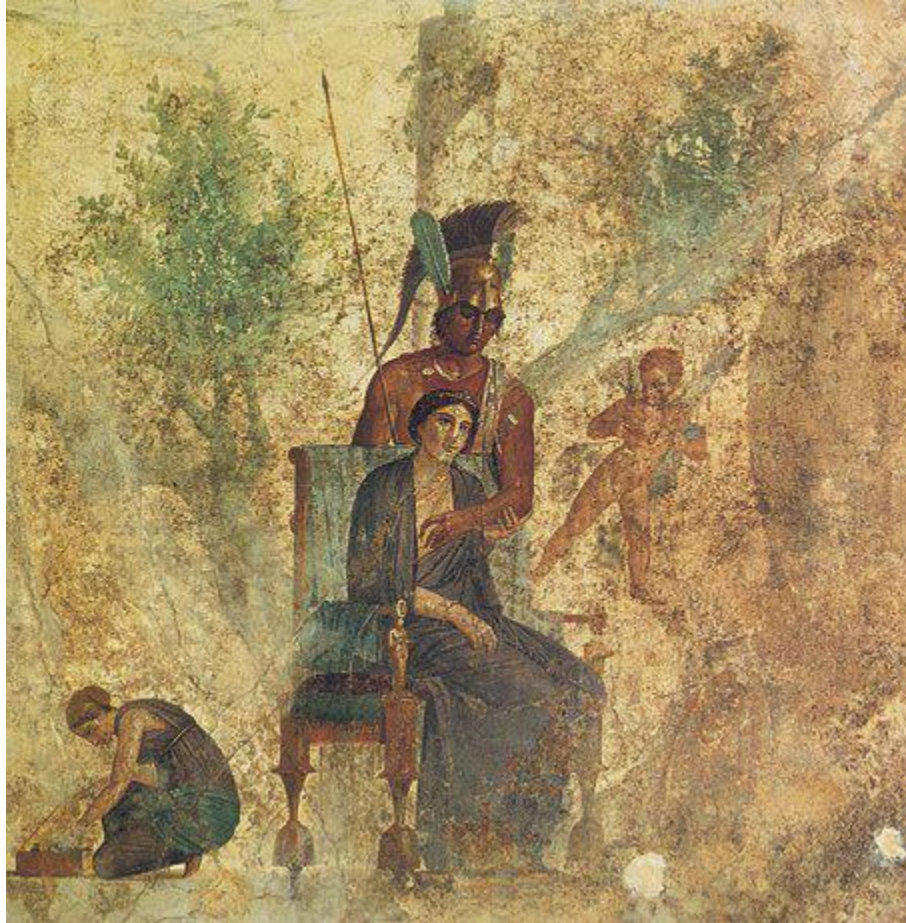
72. Anónimo, una de tres pequeñas imágenes eróticas de una pequeña habitación adyacente a la cocina, siglo I d.C. Casa de Vettii, Pompeya (Italia).



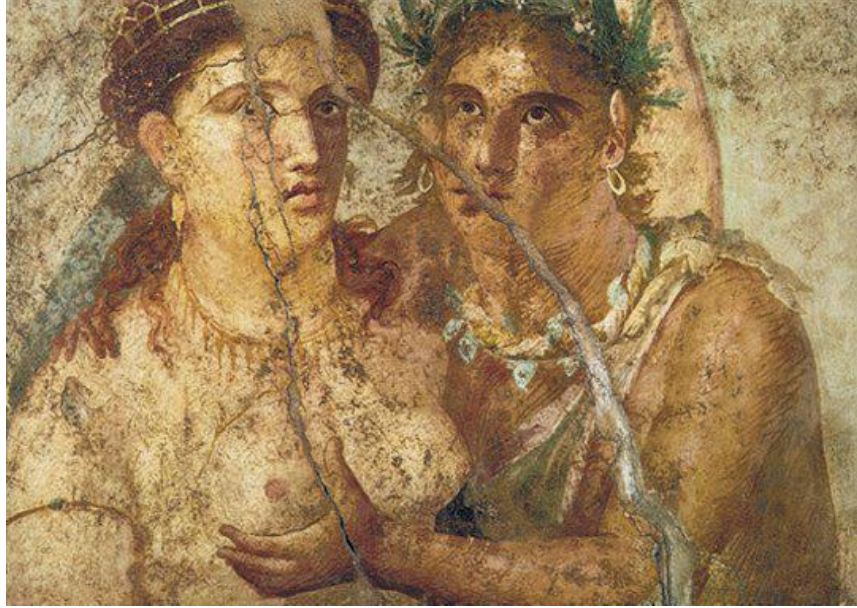
73. Anónimo, *El hombre de pie detiene las piernas de la mujer sobre sus hombros mientras ella yace semi recostada en la cama,* siglo I d.C.
De la casa del amor castigado, Pompeya (Italia).



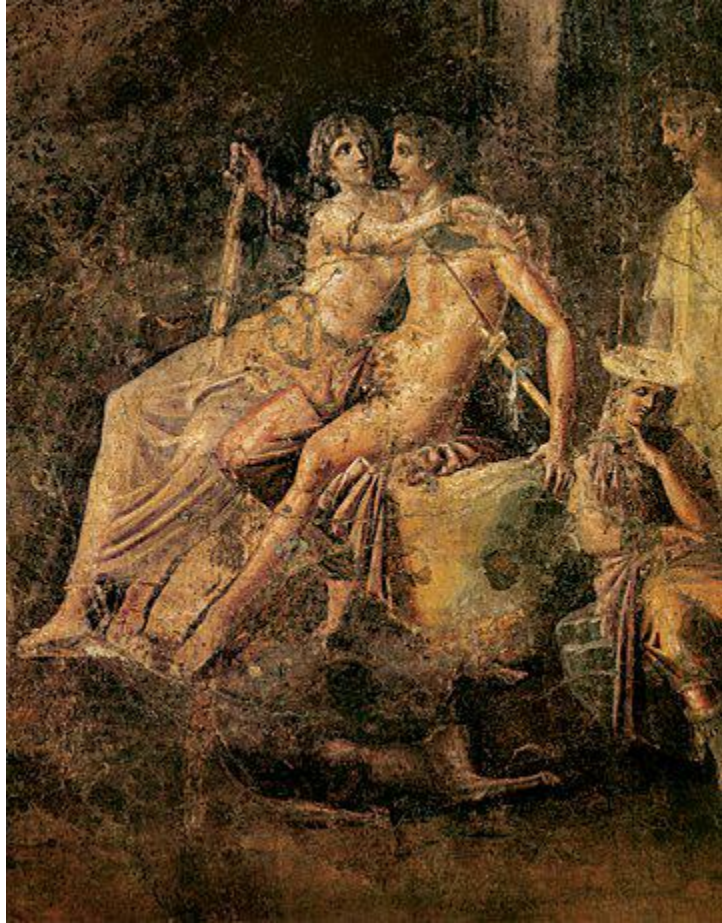
74. Anónimo, *Representación de “Coitus a Tergo,”*
siglo I d.C. Pompeya (Italia).



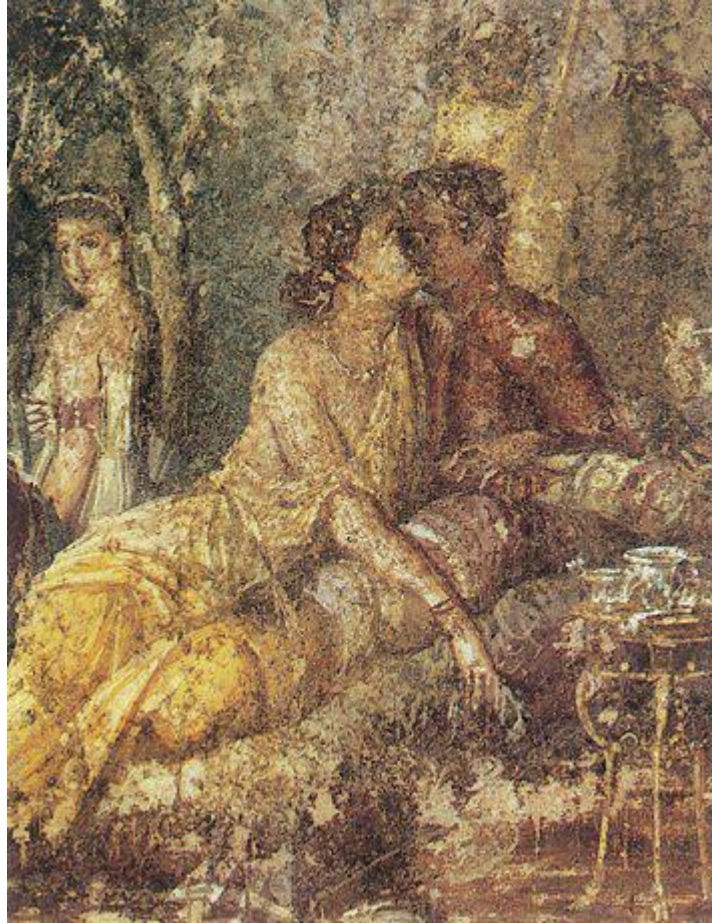
75. Anónimo, *Marte con su lanza y casco con plumas acariciando el pecho de Venus, sentada en un trono y un ángel los mira, siglo I d.C. Fresco. De la casa del amor castigado, Pompeya (Italia).*



76. Anónimo, *Ménade solicitada por un sátiro que lleva arracadas de oro en sus orejas puntiagudas.*
Fresco. De la casa de L. Caecilius Jucundus en Pompeya,
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



**77. Anónimo, *Escena de cópula*
entre un sátiro y una ninfa.
De la casa del Fauno, Pompeya (Italia).**



78. Anónimo, *Escena de un banquete al aire libre*, Pompeya, siglo I d.C.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



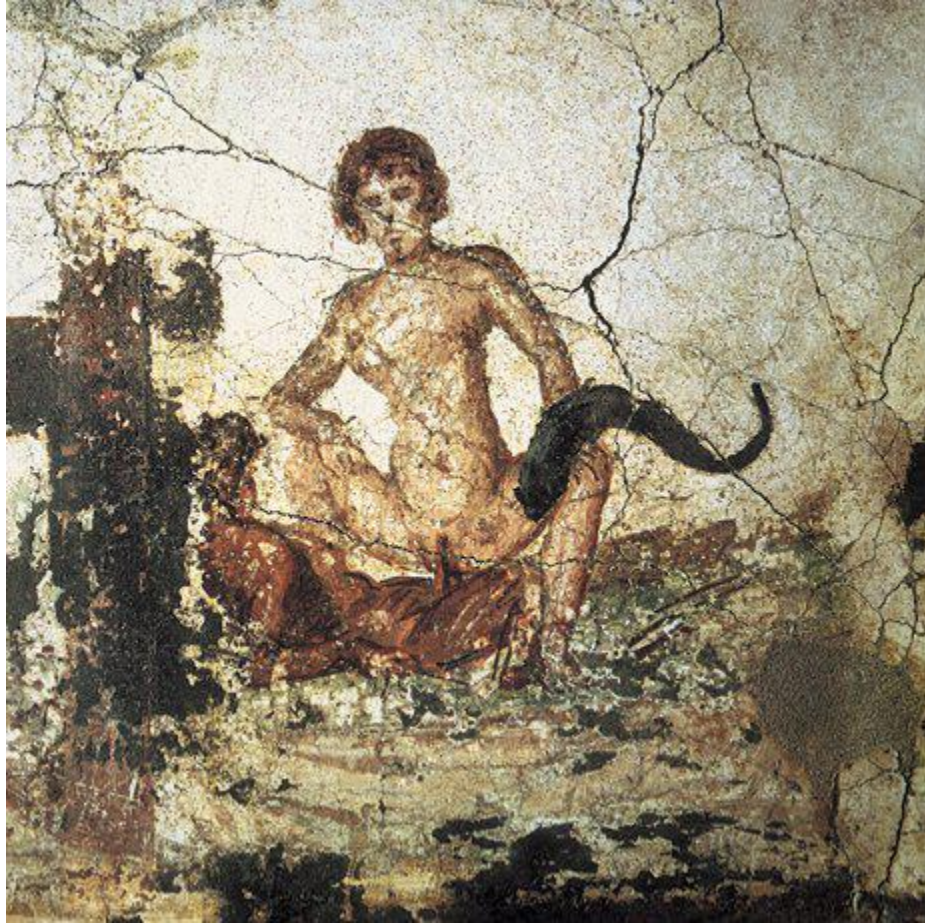
79. **Anónimo**, *Mercurio con muchos penes*,
hacia 100 d.C. Pompeya (Italia).



**80. Anónimo, *Campanilla fálica*,
siglo I d.C. Bronce.
Museo Arqueológico Nacional,
Nápoles (Italia).**



81. Anónimo, *Campanilla fálica*.
Bronce. Pompeya (Italia).



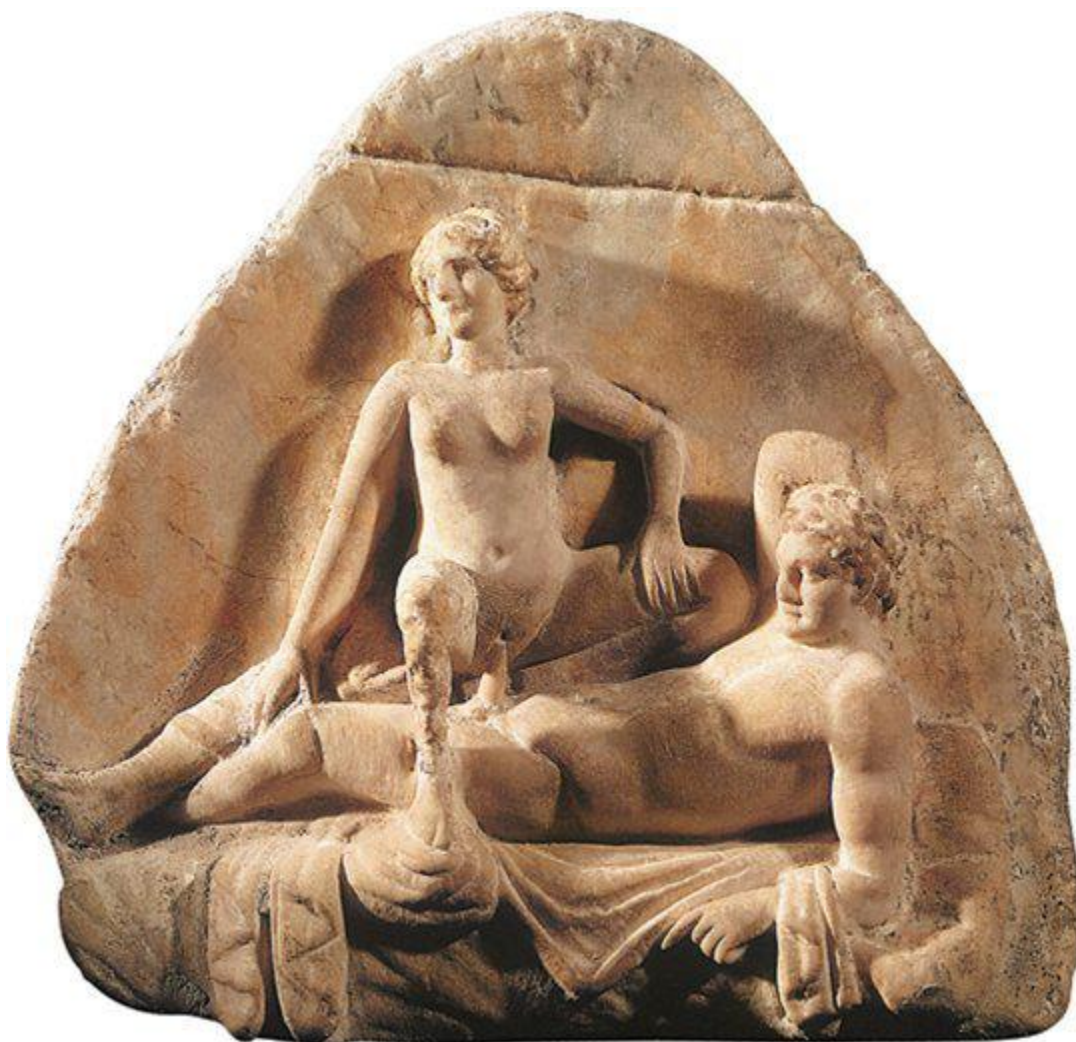
82. Anónimo, *Escena erótica de los baños suburbanos de Pompeya.*



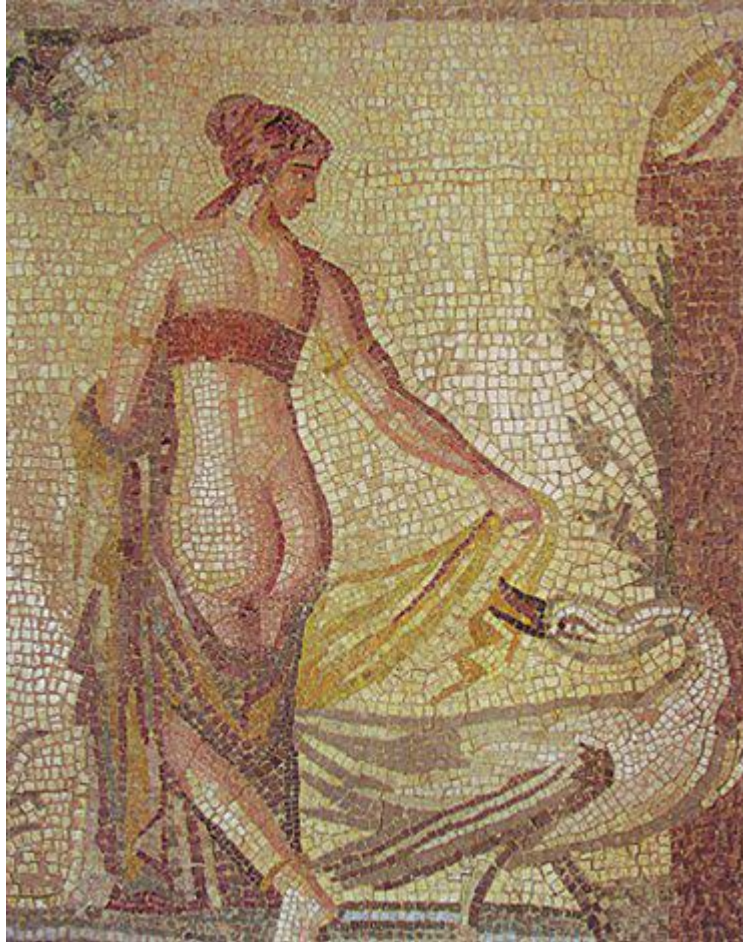
83. Anónimo, *Pan con Hermafroditas*, atrio de la casa de Dioscuri, reinado de Nerón. Pintura mural en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



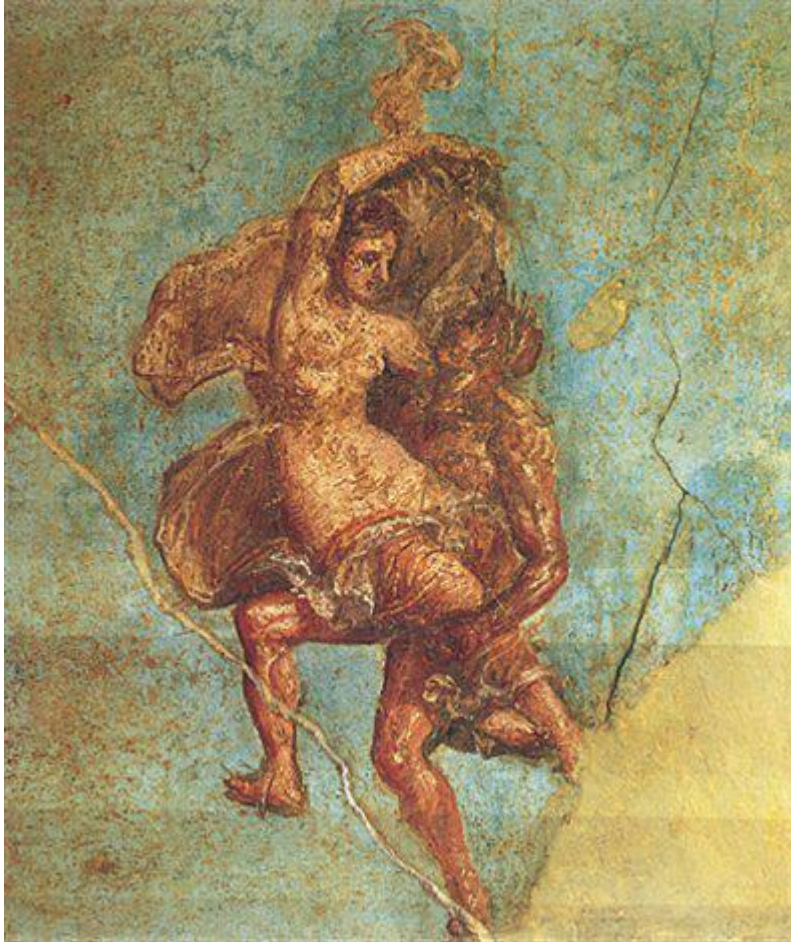
84. Anónimo, *Friso erótico*. Antigüedad griega.



85. Anónimo. Bajorrelieve en mármol.
La tumba de los toros, Tarquinia (Italia).



86. Anónimo, *Leda y el cisne*, siglo III d.C.
Mosaico. Museo de Nicosia, Nicosia (Chipre).



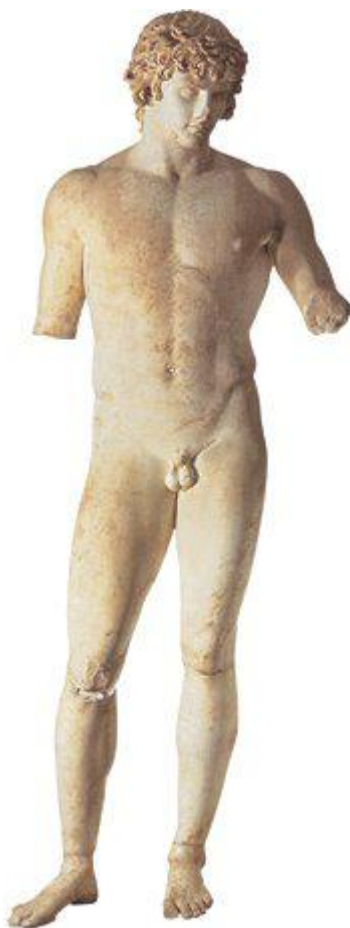
87. Anónimo, *Escena erótica*. Fresco.
Pintura mural en Pompeya (Italia).



88. Anónimo, *Príapo*, 100 d.C. Fresco.
Pintura mural en Pompeya (Italia).



89. Anónimo, *Faunos*,
hacia 100 d.C. Pompeya (Italia).



90. Anónimo, Estatua de Antínoo,
el favorito del emperador Adriano,
hacia 130-138 d.C. Mármol, alt: 199 cm.
Museo Arqueológico de Delfos, Delfos (Grecia).



**91. Anónimo, *Artemisa de Efeso*,
siglo II d.C. Bronce y alabastro.
Museo Archeológico Nacional,
Nápoles (Italia).**



92. Anónimo, Falos, 300 d.C. Delos (Grecia).



**93. Anónimo, *Ariadna y su cortejo*,
principios del siglo VI d.C. Marfil, 40 x 14 cm.
Museo Nacional de la Edad Media Termas
y Hotel de Cluny, París (Francia).**

La Edad Media: Un retorno a la mojigatería

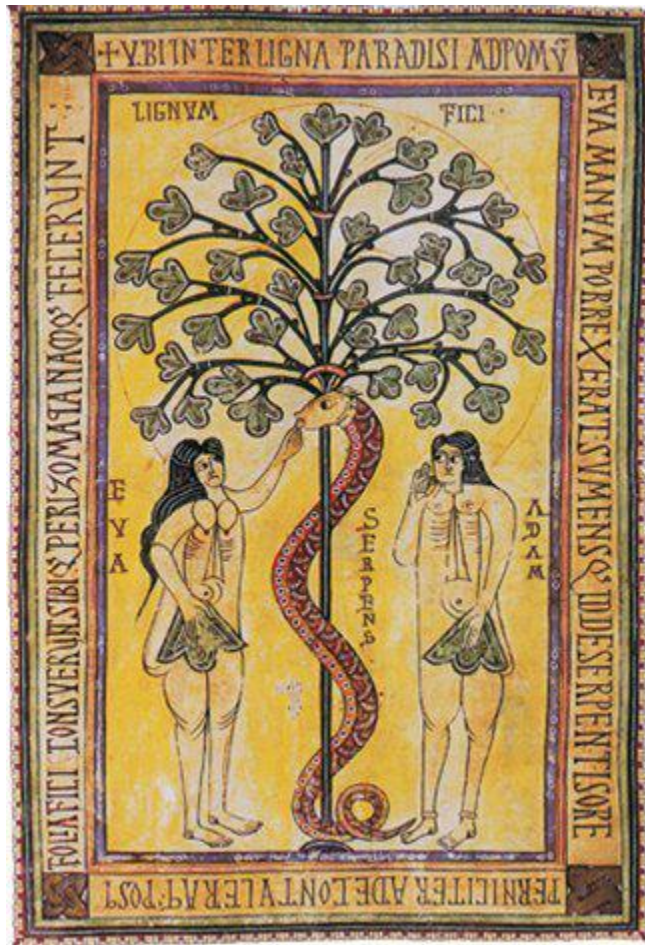
En general, el surgimiento del cristianismo en Europa tuvo un efecto represivo sobre el desarrollo del arte erótico. A pesar de que los primeros años del cristianismo estuvieron en consonancia con la Antigüedad tardía y los ideales de aquella época, la teología cristiana comenzó pronto a modificar las actitudes hacia la sexualidad y el arte. A finales del siglo IV y principios del siglo V, San Agustín (conocido como uno de los “cuatro padres de la Iglesia latina”), asentó firmemente algunas de las creencias teológicas básicas que serían dominantes durante los siglos siguientes. Para San Agustín, la lujuria era uno de los pecados más graves, y de hecho había desencadenado el pecado original de Adán y Eva en el Jardín del Edén. Las repetidas condenas de San Agustín contra la lujuria, así como su acérrima defensa de la castidad, fueron estableciendo la creencia de que el cuerpo es un vehículo para el pecado. Las representaciones de carácter sexual y la sexualidad en general estaban envueltas en un halo de culpa. De hecho, entre las pocas representaciones específicas de la sexualidad a lo largo de la Edad Media se cuentan algunos retratos simbólicos del pecado de la lujuria, personificado como una figura desnuda (habitualmente una mujer) con un sapo mordiendo sus genitales y a veces con serpientes mordiendo sus pechos.

Las imágenes medievales de figuras desnudas estaban casi siempre estrechamente vinculadas con el pecado, especialmente en el caso de Adán y Eva. Representados en el Edén, se captaba a menudo el momento después de la Tentación, reflejando su sentimiento de vergüenza y su intento de cubrir su desnudez. Uno de los desnudos medievales más famosos es la escultura de dintel de estilo romanesco conservada en la Catedral de San Lázaro de Autun, en donde Eva se reclina intentando alcanzar la fruta Prometida (véase nº [99](#)). Este tipo de representaciones tan estilizadas eran típicas del arte medieval, dado que a lo largo de la mayor parte de esta época la Iglesia concentró todos sus esfuerzos en preparar a los cristianos para la vida después de la muerte. La entrada en el Cielo requería evitar el sinfín de pecados que acechaban en el reino terrenal. Concebida como una

fuente constante de tentación y un extravío en el camino hacia la redención definitiva, rara vez se fomentaba la representación exacta del mundo (y especialmente de nuestros cuerpos pecaminosos).

Estas actitudes comenzaron a cambiar en la Baja Edad Media, especialmente siguiendo el ejemplo de San Francisco en el siglo XIII. San Francisco había predicado que el mundo entero era creación de la mano divina de Dios y que nuestros cuerpos estaban hechos a imagen y semejanza de Él y que, por tanto, también eran divinos. Así se inició una moderación de las puritanas enseñanzas de San Agustín con respecto al cuerpo humano, lo que dio lugar a una imaginación más naturalista durante los siglos XIV y XV. El centro temático seguía estando focalizado en torno a la religión, pero cada vez se abría más espacio para las ilusiones ópticas. El pintor italiano Giotto fue el innovador técnico más famoso en este aspecto, pero los hermanos Limbourg, que trabajaban para los duques de Borgoña en Francia, mostraban un mayor grado de realismo en sus temas.

Durante este período, en el que Europa rara vez mostraba interés por los temas sexuales, en la India se asistió a un florecimiento del arte erótico a un nivel sin parangón en la historia. En una época en que el tabú judeocristiano reinaba sobre la sexualidad en el arte y la sociedad europeos, la India, por contraste, adoptó un enfoque radicalmente desinhibido hacia la sexualidad, como evidencia la libre exploración de posturas sexuales del Kama Sutra y la contundente presencia del arte erótico en general. Más tarde, durante los siglos XI y XII, la dinastía de gobernantes de los Chandelas construyeron docenas de templos en la India central, en Khajuraho, en donde se reflejaban abiertamente grupos de figuras en una enorme variedad de posturas sexuales (véase nº [98](#)). Si bien el propósito específico de estas figuras permanece sin desvelar, sí se sabe que muchas variedades del hinduismo reverenciaban la sexualidad como algo sagrado; algunos actos de devoción incluían el culto a la [linga](#), una especie de pene estilizado. Estas esculturas hindúes se cuentan entre los ejemplos más famosos y explícitos de arte erótico de todos los tiempos.



94. Anónimo, Adán y Eva con el árbol del conocimiento del bien y del mal (miniatura del Codex Ameliano), 994.

Real Biblioteca de San Lorenzo,
El Escorial (España).



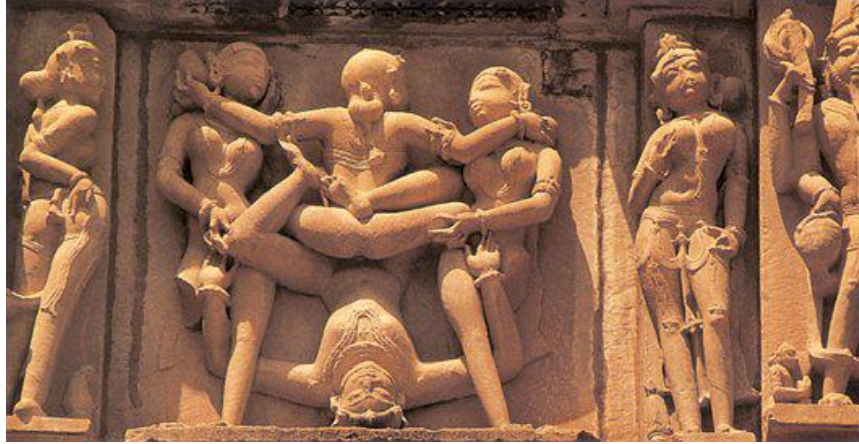
95. **Anónimo**, *Vrikshadhirudhakam*, Kalinga, Konarak, Orissa, mediados del siglo XII. Piedra. Colección Privada.



**96. Anónimo, *Torso de Apsara*,
Kiradu, Rajasthan, siglo XI. Piedra.
Museo Sardar, Jodhpur (India).**



**97. Anónimo, *Linga dentro de un anillo*,
siglo XI. Plata, alt: 27,5 cm.**



98. Anónimo, *Postura erótica*, Templo Vishvanath, banda superior de la pared norte, hacia 950. Arenisca. Khajuraho (India).



99. Gislebertus, *La Tentación de Eva*, dintel,
pórtico norte, Catedral de Saint-Lazare,
Autun, hacia 1130. Piedra caliza, 72 x 131 cm.
Museo Rolin, Autun (Francia).



100. Nino Pisano, *La Madonna del Latte*,
hacia 1345. Mármol policromo, alt: 91 cm.
Museo Nacional de San Mateo, Pisa (Italia).



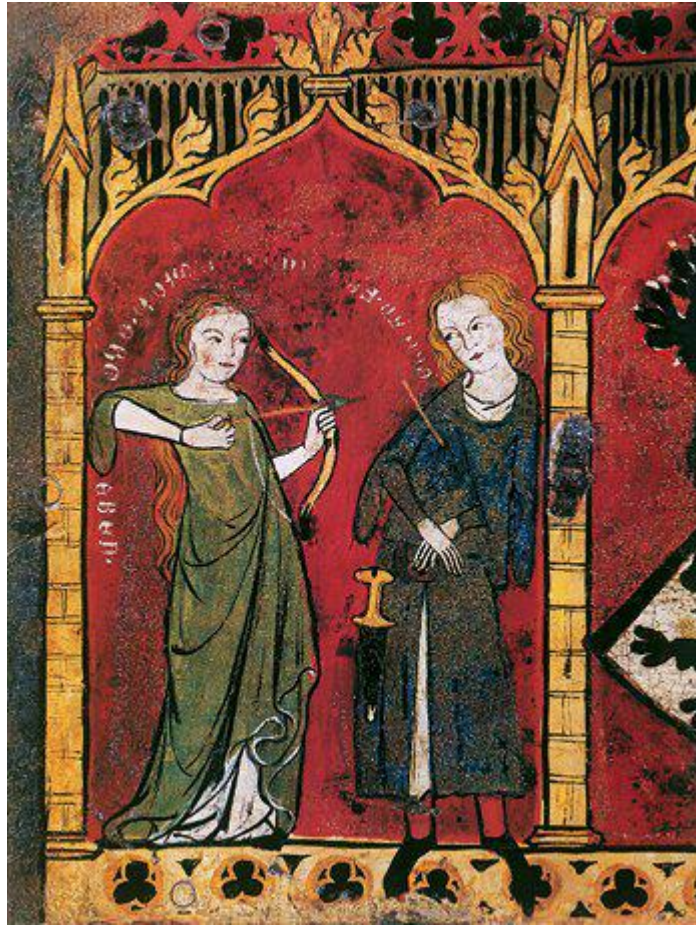
101. Giotto (Ambrogio di Bondone),
Infierno (detalle de *El juicio final*),
 1304-1306. Fresco, 1000 x 840 cm.
 Capilla de los Scrovegni, Padua (Italia).

GIOTTO (Ambrogio di BONDONE)
(Vespignano, 1267 – Florencia, 1337)

Su nombre completo era Ambrogio di Bondone, pero actualmente se le conoce como se le conocía en su propia época, por el diminutivo de Giotto, un nombre que ha llegado a representar casi todas las grandes cosas que el arte puede lograr. En su época, la fama de Giotto como pintor fue insuperable; tuvo numerosos seguidores, a los que se conoció como *Giotteschi*, y que perpetuaron sus métodos durante casi

cien año s. En 1334, diseñó el hermoso *Campanile* (campanario) que se levanta al lado de la catedral, en Florencia, como digna representación de la unión perfecta entre la fuerza y elegancia; la construcción de esta obra se inició durante la vida de Giotto. Además, los relieves esculpidos que decoran su parte baja se tomaron de sus diseños, aunque él sólo pudo realizar dos de ellos antes de morir. Inspirado por la escultura gótica francesa, abandonó las representaciones rígidas de los modelos típicas del estilo bizantino y avanzó el arte hacia una representación más realista de las figuras y escenas contemporáneas, dándole un toque más narrativo. Esta nueva tendencia de Giotto influyó en el desarrollo posterior del arte italiano. Su notable distanciamiento de las anteriores representaciones de la *Maestà* se inició alrededor de 1308 (en *Madonna di Ognissanti*), cuando aplicó a la obra sus conocimientos de arquitectura y perspectiva. Sin embargo, la falta de proporción de los modelos en la representación es un recurso que pretende mostrar la importancia y el rango de cada uno, tal como se hacía con los iconos bizantinos.

Giotto, arquitecto, escultor, pintor, amigo de Dante y de otros grandes de su época, fue el digno precursor de una pléyade de hombres brillantes que posteriormente darían lugar al Renacimiento italiano.



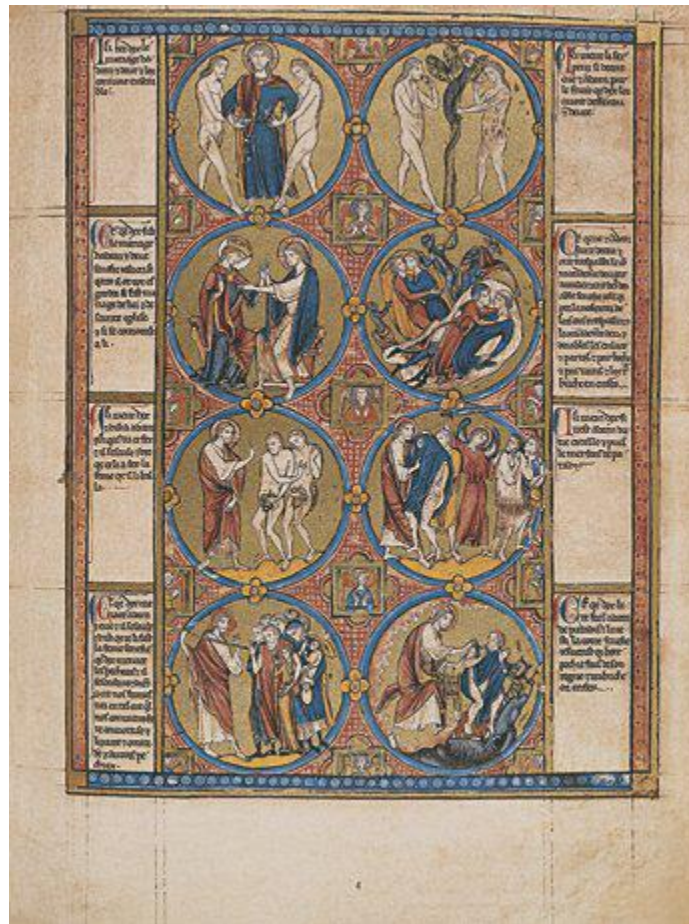
102. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



103. Memmo di Filippuccio, *La alcoba*, hacia 1318.
Museo Civico, San Gimignano (Italia).



104. Anónimo, *El rey Wenceslao y las bañistas*
(miniatura de *Bulle d'Or* del emperador Carlos IV), 1400.
Biblioteca Nacional de Austria, Viena (Austria).



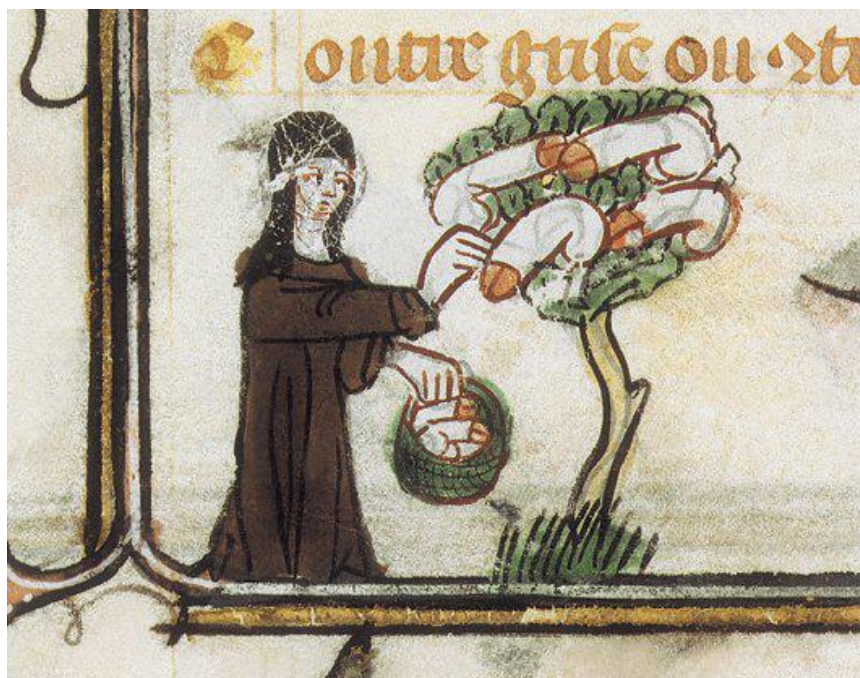
105. Anónimo, Adán y Eva y sodomitas,
de *Bible moralisée*, siglo XIII-XIV. Manuscrito.
Biblioteca Nacional de Austria, Viena (Austria).



106. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



107. Guyart des Moulins, *La Biblia histórica*,
 volumen 1, ilustración del libro de Daniel
 (*Susanna y los mayores en el jardín*),
 París, tercer cuarto del siglo XIV.
 Pergamino, 45,5 x 31,5 cm.



108. Anónimo, *Joven monja recolectando penes*.
Manuscrito iluminado.



109. Bartholomeus Anglicus,

Libro de las propiedades de las cosas

(*De proprietatibus rerum*), París, hacia 1400.

Biblioteca Herzog-August, Wolfenbüttel (Alemania).



**110. Arnolfo di Cambio, *Enfermo en la fuente*,
fragmento de escultura. Mármol.
Galería Nacional de Umbría, Perugia (Italia).**



111. Anónimo, Adán, lado sur
del crucero, Catedral de Notre-Dame,
París, hacia 1260. Piedra policroma,
alt: 200 cm. Museo Nacional de la
Edad Media – Termas y Hotel de Cluny.

Esta estatua de Adán es uno de los raros desnudos del arte medieval. Más grande que el tamaño natural, esta estatua decoró originalmente el exterior de Notre-Dame en París. Junto con Eva, formaba parte de una escena del Juicio Final. La desnudez de la figura recuerda prototipos Clásicos, y la postura en S y el cuerpo sinuoso de Adán deben una deuda particular los escultores del siglo IV a.C. como Praxiteles y Lisipo. Sin embargo, el cuerpo suave y sin músculos no refleja el ideal clásico. La mayor parte de la escultura humana de la Edad Media está vestida en túnicas largas, y un escultor habría tenido poca oportunidad para estudiar el desnudo. A pesar

de la falta de precedente, sin embargo, el escultor de esta pieza ha capturado el cuerpo humano con todo detalle, mostrando la anatomía debajo de la superficie, especialmente en el torso de la figura.



112. Filippo Calendario,
El Pecado Original, 1340-1355.
Mármol. Palacio Ducal de Venecia,
Venecia (Italia).



113. Donatello (Donato di Niccolò Bardi),
David, hacia 1440-1443. Bronce, alt: 158 cm.
Museo Nacional del Bargello, Florencia (Italia).

El David de Donatello se para, victorioso, sobre la cabeza del gigante muerto. Sostiene la espada grande del gigante y lleva un sombrero y botas. La estatua causó un pequeño escándalo cuando se exhibió por primera vez, a causa de la desnudez de la figura. Aunque la desnudez no era desconocida en la escultura, aquí parece gratuita: el tema no la requiere, como sería el caso, por ejemplo, de una representación de Adán. La desnudez de David es acentuada también por su sombrero y botas, que parecen incongruentes en ausencia de otra ropa. La estatua también es notable por ser de bronce, mostrando el avance en esa tecnología. Aunque la postura de “contrapposto” se deriva de los modelos Clásicos, la figura

es más femenina que otras esculturas masculinas del mundo griego o romano.

DONATELLO
(Donato di Niccolò BARDI)
(Florencia, hacia 1386-1466)

Donatello, escultor italiano, nació en Florencia y recibió su entrenamiento inicial en un taller de orfebrería; trabajó durante un corto tiempo en el estudio de Ghiberti. Demasiado joven para entrar en la competencia de las puertas del baptisterio en 1402, el joven Donatello acompañó a Brunelleschi cuando, desilusionado, se marchó de Florencia y fue a Roma a estudiar los restos del arte clásico. Durante este período Brunelleschi comenzó las medidas de la cúpula del Panteón, que le permitieron construir la noble cúpula de Santa Maria del Fiore en Florencia, mientras Donatello adquiría sus conocimientos de las formas y ornamentación clásicas. Los dos maestros, cada uno en su propio ámbito, se convertirían en los guías espirituales del movimiento artístico del siglo XV.

De vuelta en Florencia, alrededor de 1405, se le encargaron comisiones importantes para el mármol *David* y para la figura sentada colosal de *San Juan Evangelista*. Su siguiente trabajo lo realizó en Orsanmichele. Entre 1412 y 1415, Donatello completó a *San Pedro*, *San Jorge* y *San Marcos*.

Entre la terminación de los nichos para Orsanmichele y su segundo viaje a Roma en 1433, Donatello se ocupó principalmente de la creación de estatuas para el campanario y la catedral. Entre las estatuas de mármol para el campanario están *San Juan Bautista*, *Habakkuk*, el llamado “*Il Zuccone*” (¿Jonás?) y Jeremías.

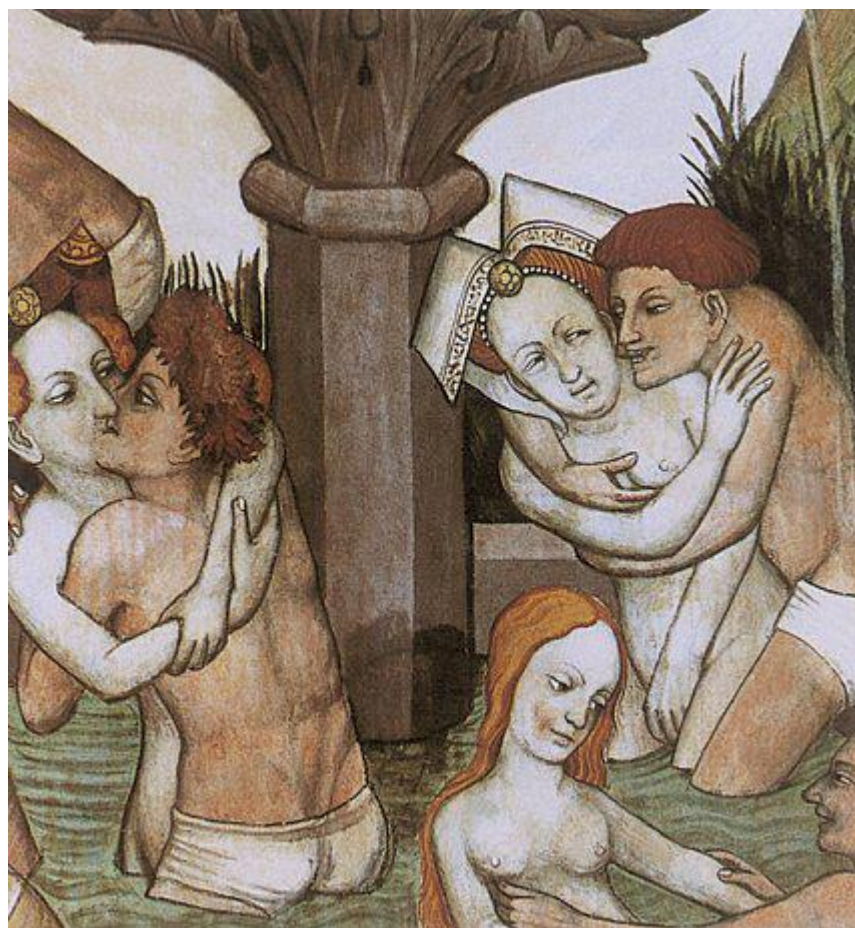
Durante este período Donatello realizó algunas obras para la pila bautismal en San Giovanni en Siena, que Jacopo della Quercia y sus ayudantes habían empezado en 1416. El relieve, el *Banquete de Herodes*, ya ilustra el poder de la narración dramática y la habilidad de expresar la profundidad del espacio variando el tratamiento de la redondez plástica al *stacciato* más fino.

En mayo de 1434, Donatello había regresado a Florencia y firmó de inmediato un contrato para realizar el púlpito de mármol en la fachada de la catedral de Prato, un verdadero baile bacanal de *putti* semidesnudos, precursor de la “tribuna cantarina” de la catedral de Florencia, en la que trabajó de forma intermitente de 1433 a 1440.

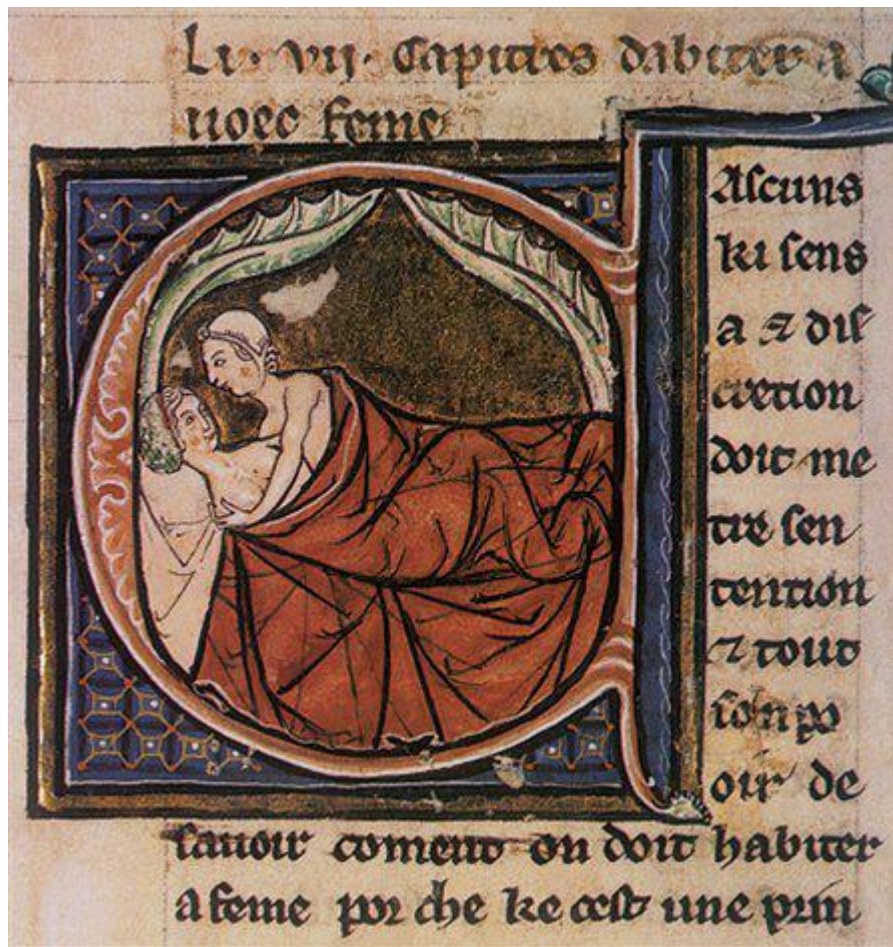
Pero el logro más grande del “período clásico” de Donatello fue el bronce de [*David*](#), la primera estatua desnuda del Renacimiento bien proporcionada y maravillosamente balanceada, que sugiere al arte griego en la simplificación de la forma a pesar de ser realista, sin esforzarse en lograr las proporciones ideales.

En 1443 Donatello fue invitado a Padua para emprender la decoración del altar mayor de San Antonio. En ese año murió el famoso *Condottiere* Erasmo de Narni, conocido como Gattamelata, y se decidió honrar su memoria con una estatua ecuestre. Este encargo y los relieves y figuras para el altar mayor mantuvieron a Donatello en Padua durante diez años. El Gattamelata se terminó y develó en 1453, resultando una obra potente y majestuosa.

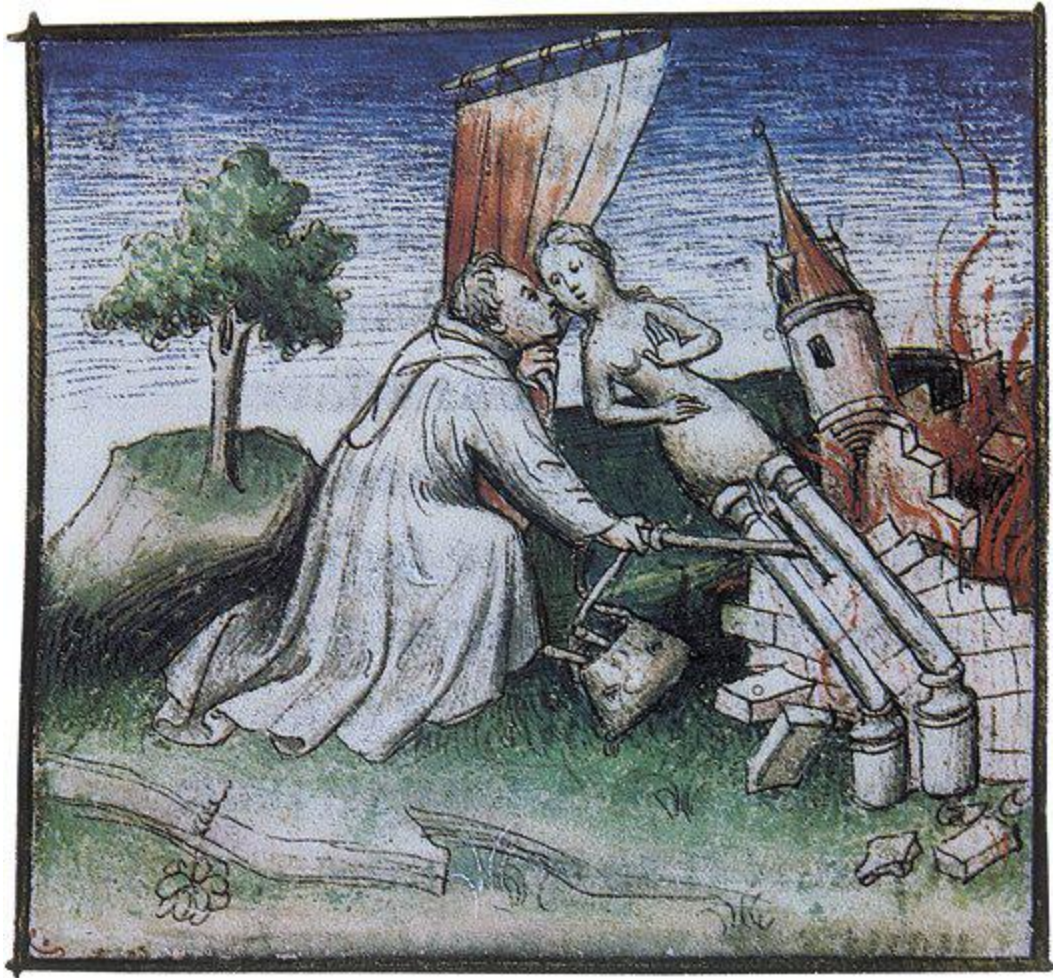
Donatello pasó los años restantes de su vida en Florencia.



114. Anónimo Piedmontese,
La fuente de la juventud (detalle), hacia 1430. Italia.



115. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



116. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



117. Los hermanos Limbourg (Jean, Paul y Herman),
Tentaciones de un joven cristiano (miniatura de
Las muy Ricas Horas del Duque de Berry), 1408-1409.
Tinta, témpera y hoja de oro en vitela, 23,8 x 17 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Colección de claustros,
Nueva York (Estados Unidos).



118. Anónimo, *Las tentaciones de las delicias mundanas*
(miniatura de *Œuvres de Christine de Pisan*),
primer cuarto del siglo XV.
Biblioteca Nacional de Francia, París (Francia).



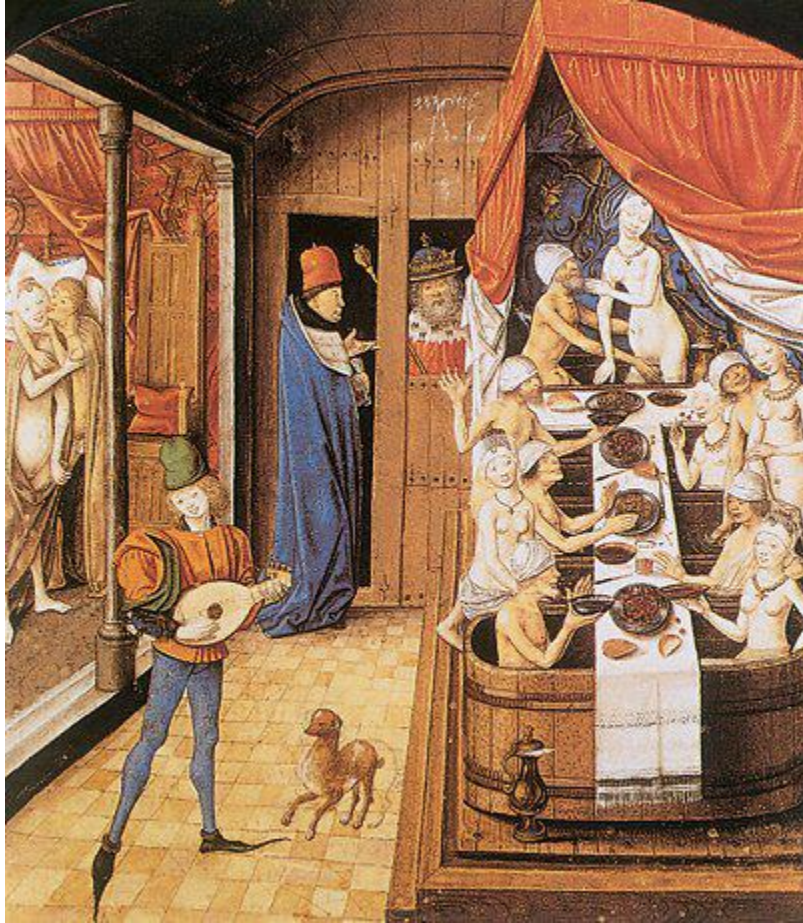
119. Anónimo (escuela alemana),
El amuleto de amor, siglo XV.
Óleo sobre panel, 24 x 18 cm.
Museo de Bellas Artes, Leipzig (Alemania).



120. Pisanello, *Lujuria*, hacia 1430.
Colección de impresiones, El Albertina, Viena (Austria).



121. Los hermanos Limbourg (Jean, Paul y Herman),
El pecado original (miniatura de *Las muy*
Ricas Horas del Duque de Berry), hacia 1417.
Museo Condé, Chantilly (Francia).



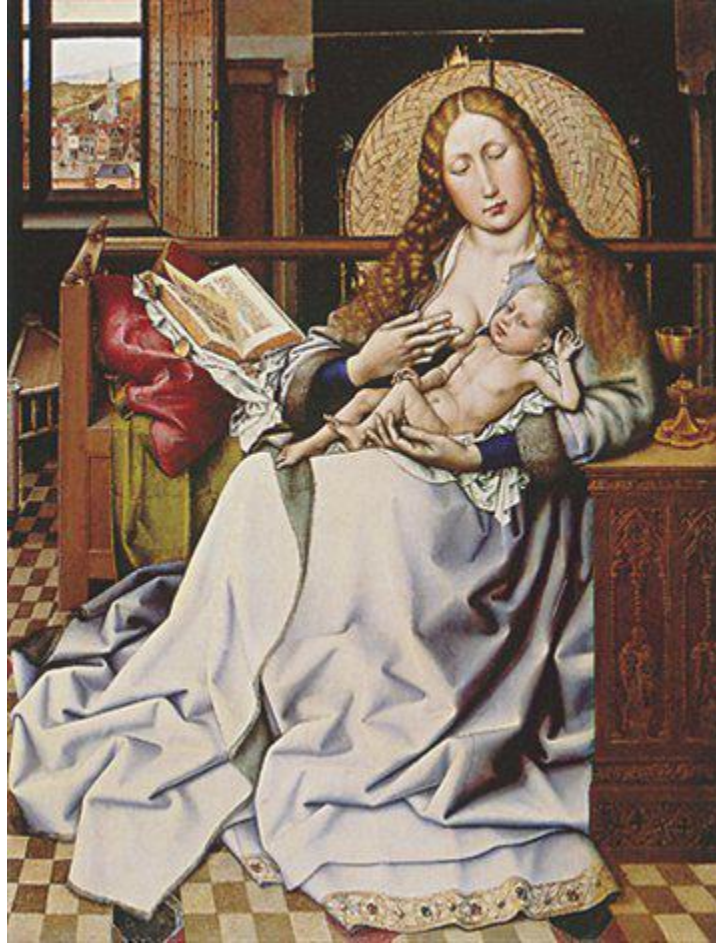
122. **Valerius Maximus**, miniatura del manuscrito
Hechos y dichos, mediados del siglo XV.
Museo Nacional de Berlín, Berlín (Alemania).



123. Rogier Van der Weyden,
San Lucas dibujando a la Virgen, hacia 1440.
Óleo sobre tela, 138,6 x 111,5 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).

El apóstol San Lucas, a quién se le reconoce como autor de una de las cuatro versiones aceptadas del Nuevo Testamento, también es, por tradición, el primer pintor del retrato de la Virgen. Rogier Van der Weyden mantuvo esta tradición en su propia pintura de San Lucas dibujando a la Virgen. Este trabajo, meticulosamente detallado, típico de la tradición flamenca, muestra a María sentada bajo un dosel, intentando alimentar a su bebé, y a Lucas frente a ella, dibujando su rostro. Al fondo, entre las columnas, puede verse una panorámica del lugar. Las Madonas alimentando al niño han formado parte de la tradición mariana y se han reproducido desde la Edad Media. “La leche de María” ha sido, de hecho,

fuelle de veneración en la forma de una sustancia que obraba milagros, y que se contaba entre las muchas reliquias de la época medieval; su veneración duró hasta bien entrado el Renacimiento. Los orígenes de esta tradición y su simbolismo se remontan a la antigüedad, varios miles de años, cuando las diosas creadoras como Isis fueron celebradas como simbólicas dadoras de leche en sus papeles de madres universales, compasivas y dadoras de vida. El luminoso cordón de estrellas, conocido como la Vía Láctea, se consideraba como el símbolo de la diosa y el culto mariano heredó esa tradición popular.

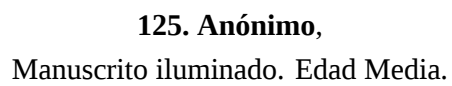


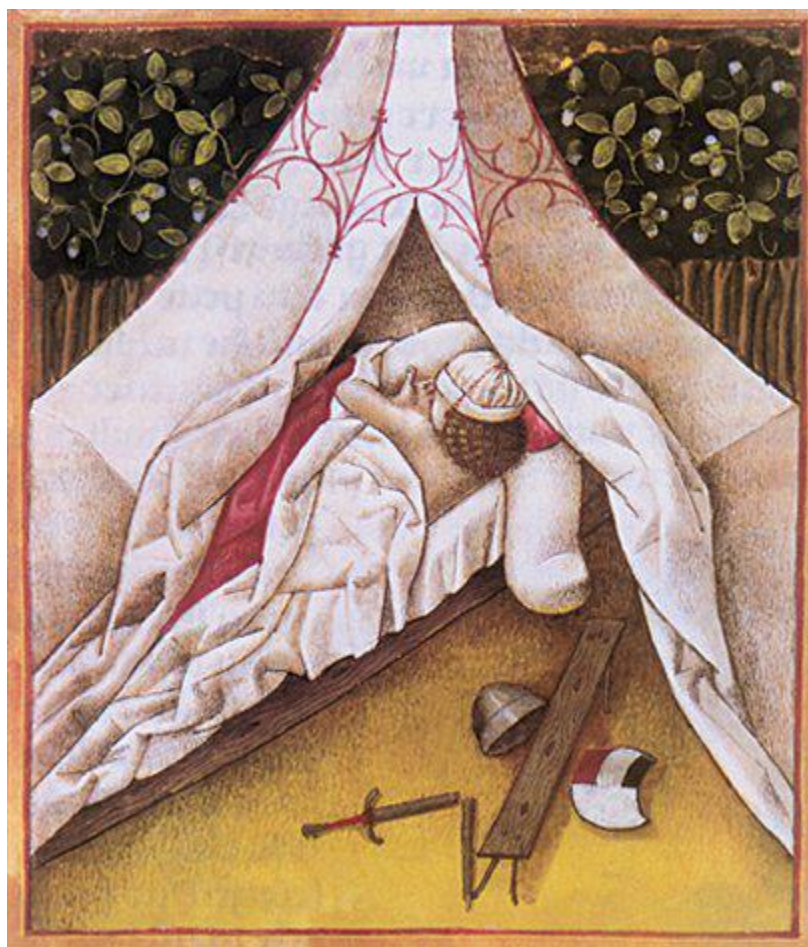
124. Robert Campin (Maestro de Flémalle),
Virgen y Niño ante una pantalla de chimenea, hacia 1440.
Pintura al temple sobre roble, 63,4 x 48,5 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).

Robert Campin de Tournai también es llamado “Maestro de Flémalle”, porque se pensó equivocadamente que tres de las pinturas que ahora se encuentran en Städelches Kunstinstitut eran de Flémalle. Junto con Van Eyck, puede considerársele el fundador de la pintura flamenca de principios del Renacimiento. La Virgen parece un poco torpe, casi plebeya. La pantalla de la chimenea reemplaza al halo, como testimonio de los detalles hogareños y del completo realismo del artista.

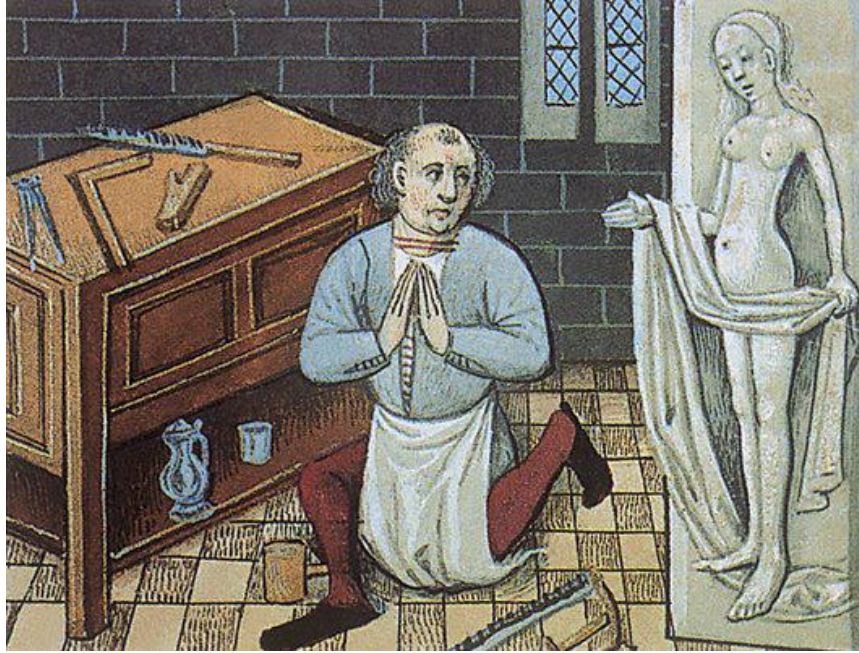
Rogier VAN DER WEYDEN
(Tournai, 1399 – Bruselas, 1464)

Vivió en Bruselas, donde fue el pintor oficial de la ciudad desde 1436, pero su influencia se dejó sentir por toda Europa. Uno de sus mecenas fue Felipe el Bueno, que era un ávido coleccionista. Van der Weyden es el único pintor flamenco que realmente continuó con la magnífica concepción del arte de los Van Eyck. Además le agregó un patetismo del que no existe otro ejemplo en su país, excepto tal vez, aunque con menor poder y nobleza, la obra de Hugo Van der Goes a finales del siglo. Tuvo una influencia considerable en el arte de Flandes y Alemania. Su alumno de mayor renombre fue Hans Memling. Van der Weyden fue el último heredero de la tradición de Giotto y el último de los pintores cuya obra fue totalmente religiosa.

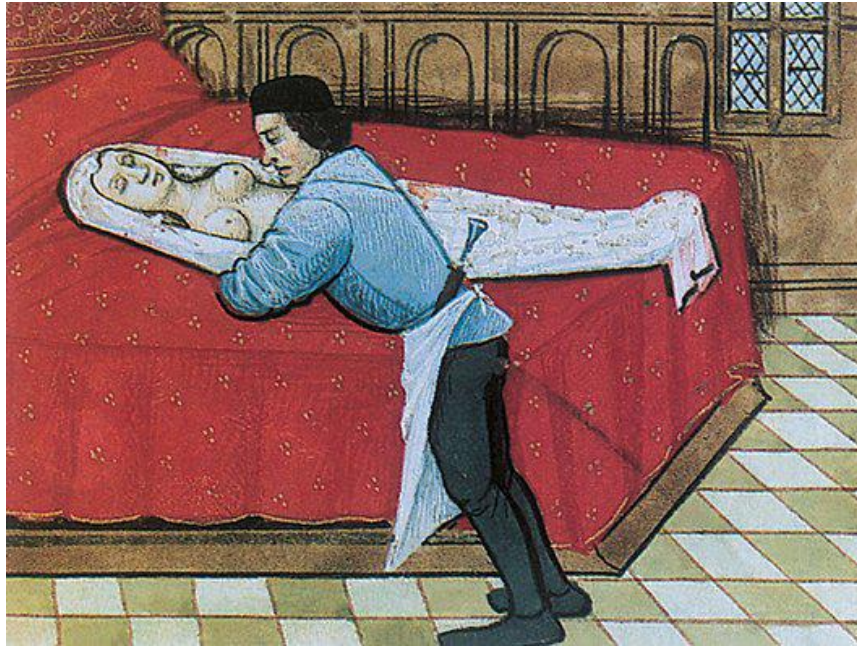




126. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



127. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



128. Anónimo,
Manuscrito iluminado. Edad Media.



129. Piero di Cosimo, *Retrato de Simonetta Vespucci*,
hacia 1485. Óleo sobre panel, 57 x 42 cm.
Museo Condé, Chantilly (Francia).

Se trata de uno de los mejores retratos realizados por el artista. Simonetta Vespucci está representada como Cleopatra, con el áspid en torno al cuello. La serpiente también es un símbolo de inmortalidad y refuerza la peculiar atmósfera de este trabajo.

El Renacimiento:

La edad de oro del cuerpo humano 1453-1563

Varios eventos señalan el año 1453 como un punto de inflexión histórico. La Guerra de los Cien Años terminó por fin con la expulsión de los ingleses de Francia. En el Este, Constantinopla cayó en manos de los turcos, con lo que acabó el antiguo Imperio Romano, al tiempo que se eliminaba cualquier posibilidad de rivalidad con Roma como capital del cristianismo. De manera simbólica, fue una ruptura de los vínculos con el orden antiguo de cosas. Dentro del arte, el Renacimiento se encontraba en pleno florecimiento.

Como sugiere su propio nombre, el Renacimiento fue un “nuevo renacimiento” de los ideales clásicos del pasado. El humanismo renacentista intentó reconciliar las enseñanzas antiguas con las tradiciones cristianas. Las obras de los autores de la Antigüedad se contemplaron con renovado interés. El mundo islámico había conservado gran parte de los conocimientos de la Antigüedad, especialmente los de la cultura griega, y en esta época se tradujeron dichos textos al latín. Italia se convirtió en el centro del pensamiento renacentista. Este nuevo interés por la Antigüedad se vio acompañado por una evolución de las actitudes hacia el cuerpo humano. La tiranía que imponía la condena de San Agustín a lo corporal comenzó a desmoronarse; los temas eróticos derivados de mitos clásicos también formaban parte de este “renacer”.

Uno de los artistas mas famosos del Renacimiento fue Botticelli, cuyos desnudos elegantemente idealizados estaban basados a veces en estatuas antiguas. Su célebre [*Nacimiento de Venus*](#), que encierra ostensiblemente una ingeniosa alegoría humanista, tenía como centro una representación de la diosa del amor desnuda acariciando su propio cuerpo. Los grandes maestros renacentistas del siglo siguiente fueron aún más allá. Miguel Ángel desarrolló un ideal de belleza masculina musculosa que pervive hasta la actualidad. El [*Esclavo agonizante*](#) no parece estar atado, tal como era la intención original, sino que parece revelar un indolente éxtasis sexual. En

Venecia, Tiziano creó un ideal paralelo de belleza femenina con sus desnudos yacentes, especialmente la *Venus de Urbino* (véase N° [164](#)).

Los desarrollos en otras zonas de Europa tomaron un rumbo ligeramente diferente. Las tradiciones estilísticas bajomedievales perduraron, pero los artistas utilizaban en ocasiones temas eróticos. El Bosco creó imágenes visionarias tomando como base temas religiosos, y en cierta medida logró que diera la impresión de que merecía la pena sufrir el castigo que conllevaba el pecado, en su *Jardín de las delicias*, donde figuras desnudas retozan y sucumben al deseo en un paisaje fantástico y surrealista. Las ideas italianas fueron trasladadas al norte de Europa por el artista alemán Durero. La revolución artística de Durero se produjo simultáneamente con el cambio religioso que introdujo la Reforma que probablemente tuvo un impacto mayor sobre el arte y la sociedad que el propio Renacimiento.

El idealismo de inicios del Renacimiento evolucionó a una nueva fase en la década de 1520: el Manierismo. El refinado público europeo fue ideal para un arte que era complejo y no estaba hecho para gustos poco sofisticados. Manieristas como Bronzino hacían gala de su arte en obras como la [*Alegoría de Venus y Cupido*](#), una obra tan compleja y misteriosa que su auténtico significado sigue siendo incierto. Lo que queda fuera de toda duda es el erotismo manifiesto y trasgresor de una Venus desnuda entregada a un abrazo sexual con su propio hijo. Los manieristas utilizaban el erotismo como un elemento para incrementar la complejidad de su arte. Con una muestra tan abierta de sexualidad y cuerpos en situaciones eróticas, era inevitable una reacción. La Iglesia Católica respondió al auge del protestantismo con la Contrarreforma, que sirvió para reafirmar las doctrinas tradicionales de la Iglesia, inclusive los estrictos cánones contra la desnudez y la expresión sexual. Parecía que el culto renacentista al cuerpo había tocado a su fin.



130. Jean Fouquet, Virgen y Niño rodeados de ángeles
(panel derecho del *Díptico de Meulun*),
hacia 1450. Óleo sobre panel, 94 x 85 cm.
Real Museo de Bellas Artes, Amberes (Bélgica).

La particularidad de esta pintura es la composición geométrica, creada en un pentágono convexo utilizado con frecuencia por Fouquet. El volumen acentúa los aspectos esculturales de esta Virgen, cuyo rostro está inspirado en Agnes Sorel (la amante de Carlos VII). El díptico reúne la imagen de la Virgen con la de uno de los mecenas en oración frente a su santo patrón.

Jean FOUQUET
(Tours, 1420-1481)

Pintor e iluminador, Jean Fouquet se considera el pintor francés más importante del siglo XV. Se sabe muy poco acerca de su vida, pero es casi seguro que en Italia realizó el retrato del Papa Eugenio IV. A su regreso a Francia, introdujo elementos del Renacimiento italiano a la pintura francesa. Fue pintor de la corte de Luis XI. Ya sea que trabajara en miniaturas que representaban hasta el más mínimo detalle, o que realizara paneles en mayor escala, el arte de Fouquet tuvo siempre el mismo carácter monumental. Sus figuras se modelaron en planos amplios y se definieron con líneas de una pureza magnífica.



131. Dirk Bouts, *Virgo Lactans*,
hacia 1460. Ilustración, 29 x 20 cm.
Museo Correr, Venecia (Italia).



132. Hugo Van der Goes,

Díptico: La caída del hombre y la lamentación
(panel izquierdo), hacia 1470-1475.

Pintura al temple sobre madera, 32,3 x 21,9 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

Contemporáneo de Piero della Francesca, Van der Goes estaba decidido a representar la realidad usando colores refinados. Su pintura es más y más ilusionista en esta obra y traiciona el gusto del pintor por los detalles y la representación de la luz.



133. Antonello da Messina, *San Sebastián*,
hacia 1476. Panel transpuesto sobre tela,
171 x 85 cm. Galería de Pinturas de los
Maestros Antiguos, Dresde (Alemania).

**Antonello da MESSINA
(Messina, 1430-1479)**

Aunque se sabe poco de su vida, el nombre de Antonello da Messina corresponde a la aparición en el arte italiano de una nueva técnica pictórica: el óleo. La usó especialmente en sus retratos, que fueron muy populares en su época, como por ejemplo, en el *Retrato de un hombre* (1475). Aunque se sabe poco al respecto, lo que sí se puede decir con certeza es que su obra influyó en los pintores de Venecia. Su

trabajo era una combinación de técnica flamenca y realismo con el modelado de formas típico del estilo italiano y la claridad del arreglo espacial. Además, su técnica de construir la forma con el color en lugar de con líneas y sombras tuvo una gran influencia en el desarrollo posterior de la pintura veneciana.



134. Andrea Mantegna,
San Sebastián, hacia 1455-1460.
Témpera sobre panel de madera, 68 x 30 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

Andrea MANTEGNA
(Isola di Carturo, 1431 – Mantua, 1506)

Mantegna, cuyos intereses abarcaban el humanismo, la geometría y la arqueología y que era poseedor de una gran inteligencia imaginativa y erudita, dominó todo el norte de Italia gracias a su fuerte personalidad. En busca de lograr ilusiones ópticas, dominó la perspectiva. Estudió pintura en la escuela de Padua, a la que asistieron también, con anterioridad, Donatello y Paolo Uccello. Desde muy

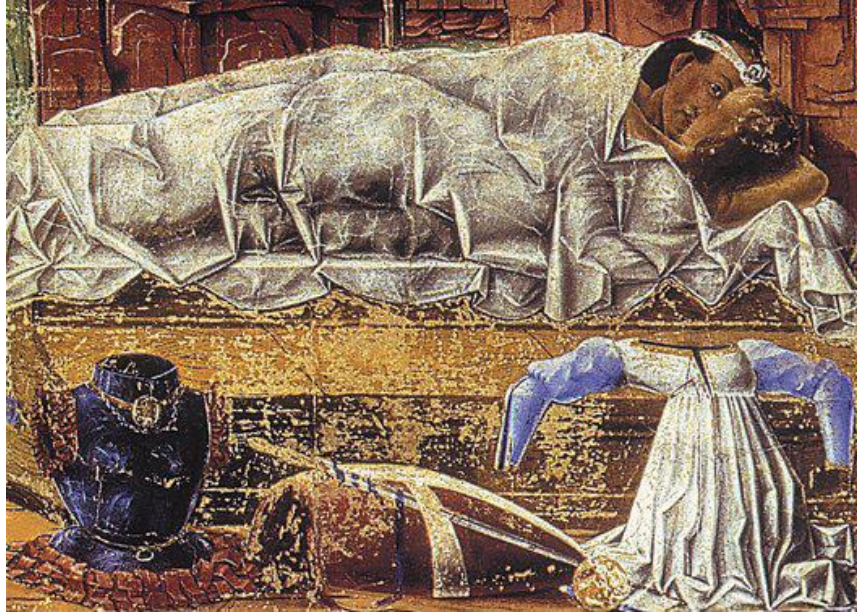
joven, Andrea recibió una gran cantidad de propuestas de trabajo, como la comisión de los frescos de la capilla Ovetari, de Padua.

En un lapso muy breve, Mantegna se hizo de un sitio y adquirió la fama de modernista, gracias a sus muy originales ideas y al uso de la perspectiva en sus obras. Su matrimonio con Nicolosia Bellini, hermana de Giovanni, le abrió el camino para su *entrée* en Venecia.

Mantegna alcanzó la madurez artística en su obra *Pala de San Zeno*. Se estableció en Mantua y se convirtió en el artista de una de las cortes más prestigiosas de Italia, la de Gonzaga. Había nacido el arte clásico. A pesar de sus vínculos con Bellini y Leonardo da Vinci, Mantegna se negó a adoptar su innovador uso del color o a dejar de lado su propia técnica de grabado.

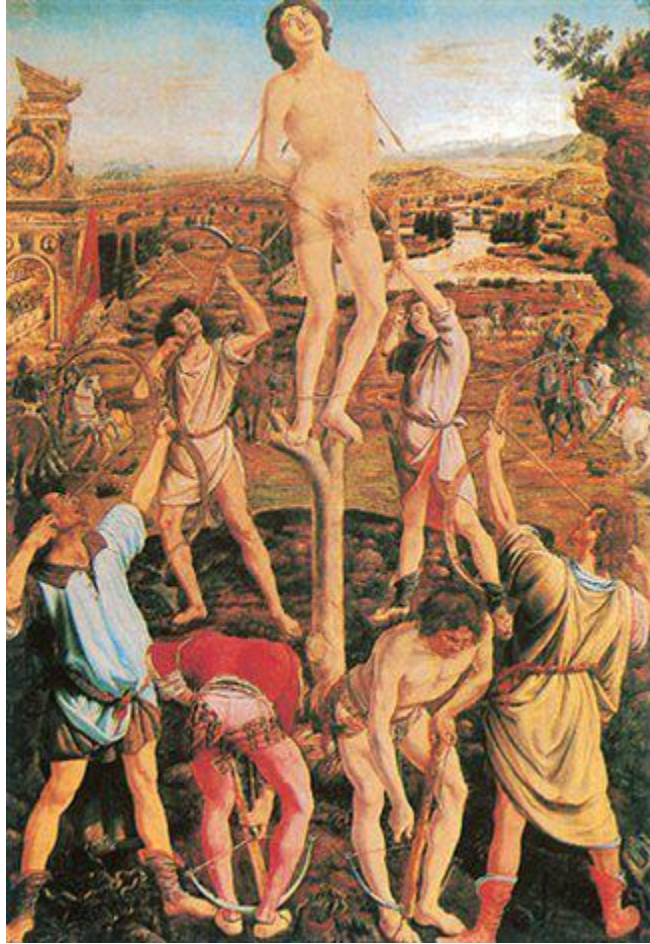


135. Andrea Mantegna,
San Sebastián, hacia 1475-1485.
Témpera sobre tela, 275 x 142 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



136. Ercole de' Roberti,
El mes de septiembre: El amor entre
Marte y Venus (detalle), hacia 1470.
Fresco. Palacio Schifanoia, Ferrara (Italia).

Ercole de'Roberti heredó la tradición de Tura y Cossa con sus líneas precisas y colores metálicos contra una ornamentación elaborada y extravagante. Sin embargo, desarrolló un estilo muy personal y expresivo en sus obras. En este retablo, que es su primera obra documentada, su estilo es independiente, aunque muestra la influencia de sus antecedentes ferrarenses. El retablo revela cierta familiaridad con el arte veneciano y con la obra de Giovanni Bellini y Antonello da Messina en particular.



137. Antonio del Pollaiuolo,
El martirio de San Sebastián, 1475.
Óleo sobre álamo, 291,5 x 202,6 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).



138. Hans Memling,

Vanidad (panel central del *Tríptico de la Vanidad terrestre y la redención celestial*), hacia 1490.

Óleo sobre madera, 20 x 13 cm.

Museo de Bellas Artes, Strasbourg (Francia).

Hans MEMLING
(Seligenstadt, 1433 – Brujas, 1494)

Se sabe poco de la vida de Memling. Se conjetura que su familia era alemana, pero de cierto sólo se sabe que pintaba en Brujas y que compartía con los hermanos Van Eyck, que también trabajaban en esa ciudad, el honor de ser los principales artistas de la llamada “Escuela de Brujas”. Continuó con el método de pintura de los hermanos, pero le añadió un delicado sentimiento. En su caso, al igual que en el de los

Van Eyck, el arte flamenco, enraizado fuertemente en las condiciones de esa tierra y que representa ideales puramente locales, alcanzó su máxima expresión.



139. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),
Primavera, hacia 1478. Pintura al temple sobre panel,
203 x 314 cm. Galería Uffizi, Florencia (Italia).

Esta pintura, a la que en ocasiones se le llama Primavera, y que también se conoce como El reino de Venus, es la más celebrada obra maestra de Botticelli. Este trabajo es uno en una serie de pinturas con escenas de mitos paganos y leyendas en forma de dioses antiguos y héroes. Con el mismo convencimiento, ingenuidad y entusiasmo, Botticelli hace de la belleza del cuerpo humano desnudo su tarea. En la Primavera realmente describe un tema antiguo, estipulado por sus clientes y consejeros, pero visto desde la perspectiva penetrante de su mente, su imaginación y su sentido artístico. La composición está construida a través de nueve, casi de tamaño real, en primer plano, de un huerto de naranjos. Las figuras individuales fueron tomadas de un poema de Poliziano sobre el gran torneo en la primavera de 1475, la Giostra, en la que Giuliano fue declarado vencedor. La aparición artística de la Primavera que, haciendo a un lado la vieja y opaca capa de barniz, está muy bien conservada, es una desviación del tipo de trabajo que hasta entonces había realizado Botticelli, ya que los colores locales son más bien secundarios. Así fue como el artista trató de resaltar la belleza de los cuerpos de los modelos, que, además de Venus y Primavera, están más o menos desnudos. Hace más notorio este hecho con el verde profundo del fondo, cubierto de flores y frutos. En las partes donde utiliza los colores

locales en mayor medida, como por ejemplo, en la corta túnica roja de Mercurio, la coloración azul claro del dios del viento o el vestido azul y la túnica roja de Venus en el centro, los colores se han mezclado fuertemente con adornos de oro y glaseado.

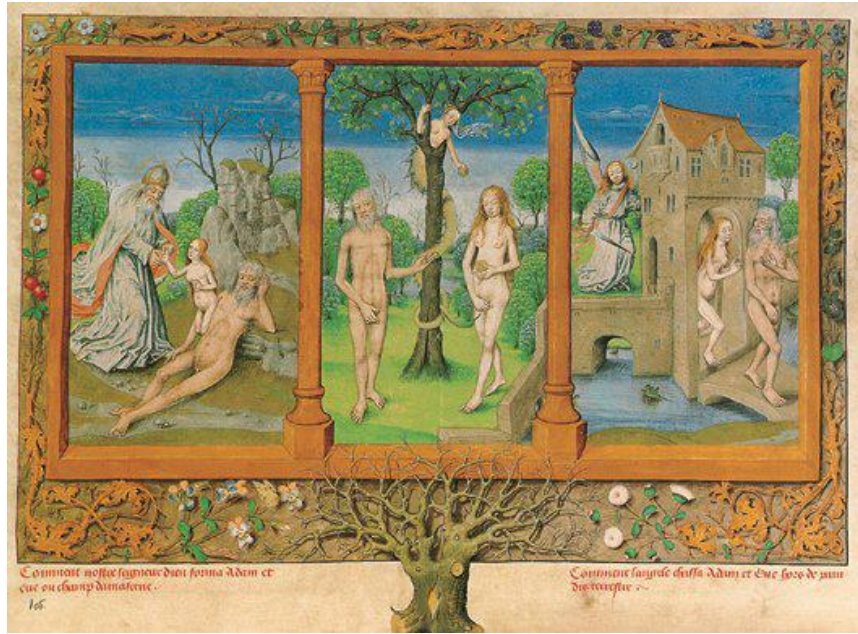
**Sandro BOTTICELLI (Alessandro di Mariano FILIPEPI)
(Florencia, 1445-1510)**

Hijo de una familia acomodada, fue, según nos dice Vasari, “instruido en todo aquello en que se educa a los niños antes de que encuentren su verdadera vocación”. Sin embargo, se negó a dedicar su atención a la escritura, a la lectura y a las matemáticas, prosigue Vasari, así que su padre, convencido de que jamás sería un erudito, lo envió de aprendiz con el orfebre Botticello: de ahí el nombre por el que el mundo lo recordaría. Sin embargo, Sandro, un joven de rasgos testarudos, ojos grandes de mirar sereno e inquisitivo y una sorprendente mata de cabellos rubios (nos dejó un autorretrato en la parte derecha de su cuadro *La adoración de los Magos*), también se convertiría en pintor y, para ello, se le envió a estudiar con el monje carmelita Fray Filippo Lippi. Empero, Botticelli era un realista, como muchos de los artistas de su época, y estaba satisfecho con la alegría y la habilidad de pintar y con el estudio de la belleza y el carácter del ser humano, en oposición a los temas religiosos. Botticelli hizo rápidos progresos, quiso mucho a su maestro y más tarde extendió ese afecto al hijo de este, Filippino Lippi, y le enseñó a pintar, pero el realismo del maestro prácticamente se perdió en Lippi, porque Botticelli era un soñador y un poeta.

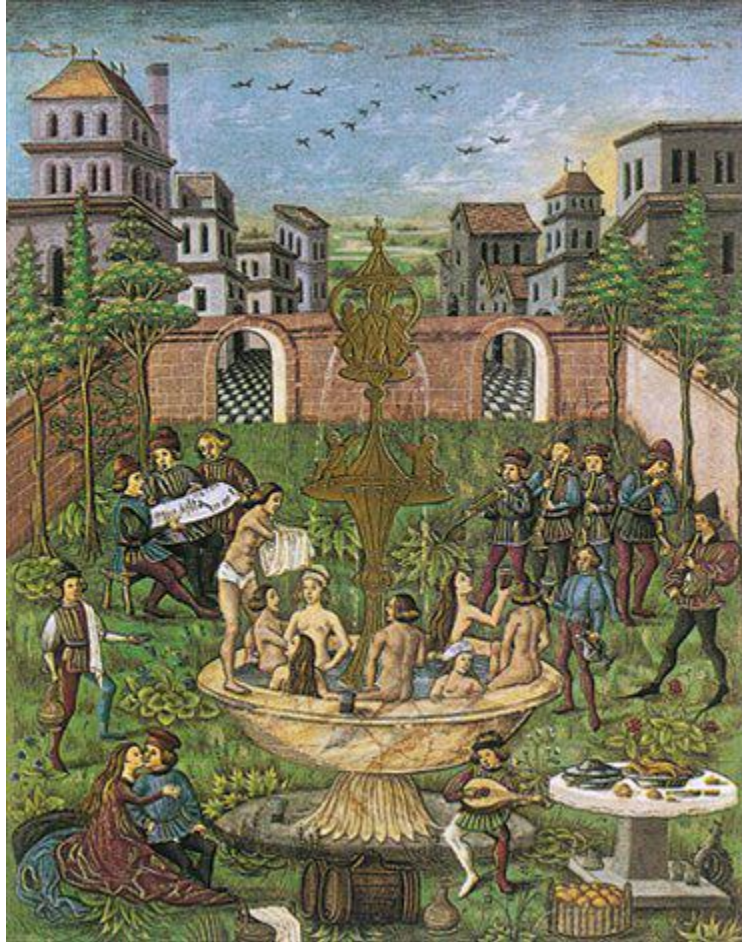
Botticelli no es un pintor de hechos, sino de ideas, y sus pinturas no son una mera representación de objetos, sino un patrón de formas. Además, los colores que utiliza no son ricos ni intentan copiar la vida real, sino que están subordinados a la forma, y con frecuencia son más un tono que realmente un color. De hecho, le interesaban las posibilidades abstractas de su arte más que las concretas. Por ejemplo, sus composiciones, como acabamos de mencionar, son patrones de formas; sus figuras en realidad no ocupan un sitio bien definido en un área bien demarcada en el espacio; no nos atraen con una sugerencia

de tridimensionalidad, sino como siluetas de forma, que sugieren más un patrón decorativo plano. Por ello, las líneas que encierran a las siluetas se escogen con la intención principal de ser decorativas.

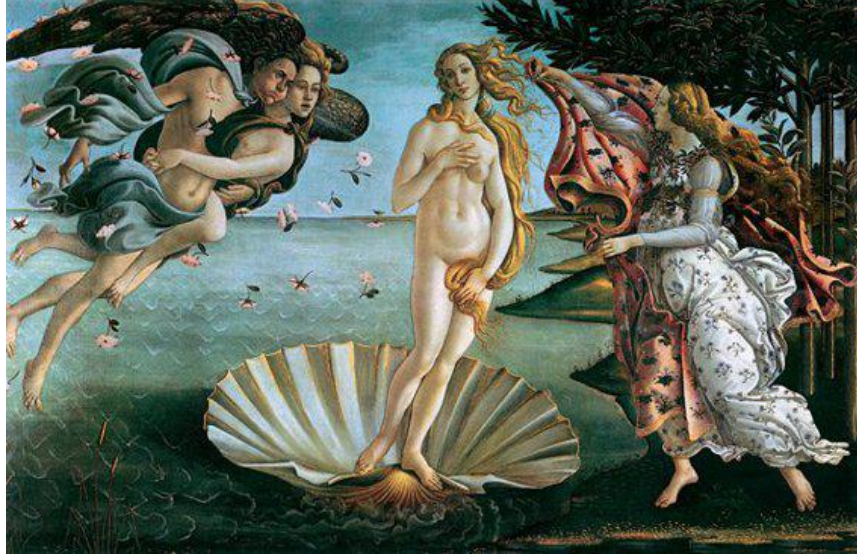
Se ha dicho que Botticelli, “aunque era uno de los peores anatomistas, fue uno de los más grandes dibujantes del Renacimiento”. Como ejemplo de una falsa anatomía en los cuadros de Botticelli podemos mencionar la manera imposible en la que la cabeza de la Madona está sujeta al cuello; también pueden encontrarse en su obra problemas en las articulaciones de sus personajes y formas incorrectas de las extremidades. Con todo, se le reconoce como uno de los más grandes dibujantes: le dio a la “línea” no sólo una belleza intrínseca, sino también significado. En lenguaje matemático, podríamos decir que resumió el movimiento de la figura en sus factores, sus formas más simples de expresión, y luego las combinó en un patrón que gracias a sus líneas rítmicas y armoniosas produce un efecto sobre nuestra imaginación, que corresponde a los sentimientos de poesía solemne y tierna que invadían al artista. Este poder de hacer que cada línea cuente tanto en significado como en belleza distingue a un gran maestro del dibujo del común de los artistas que usan la línea sobre todo como un medio necesario para la representación de objetos concretos.



140. Anónimo, Cronología universal, la creación de Eva, El pecado original, Adán y Eva expulsados del paraíso, Brujas, hacia 1480. Biblioteca nacional de Rusia, San Petersburgo (Rusia).



141. Ambrogio y Cristoforo De Predis,
La fuente del amor, hacia 1490.
Biblioteca Estense, Modena (Italia).



142. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),

El nacimiento de Venus, hacia 1484-1486.

Pintura al temple sobre tela, 180 x 280 cm.

Galería Uffizi, Florencia (Italia).

El título anuncia ya la influencia de los clásicos romanos, dado que selecciona el nombre romano, en lugar del griego para la diosa del amor, Venus. El centro geométrico de la obra es el gesto de modestia de la mano izquierda de Venus, la figura central, aunque el arreglo triangular del trabajo general dirige a nuestro ojo y nos hace creer que la parte superior del torso está al centro. Su larga cabellera y las prendas flotantes en el cuadro hacen que la composición geométrica general sea suave y dinámica. Los lados de un triángulo equilátero se forman con los cuerpos de las figuras a los lados de Venus; la base del triángulo se extiende más allá de los lados de la obra, haciendo que la pintura parezca ser más larga de lo que es (Piet Mondrian utilizará en su favor esta técnica de una forma minimalista, varios siglos después). La diosa, ya adulta, acaba de nacer del mar, y el Céfito, que es el viento del oeste, y la ninfa Cloris, a la que el viento se robó, la llevan hasta la orilla. Las olas estilizadas del mar llevan la natural embarcación de la diosa hacia adelante, en sentido contrario a las manecillas del reloj, hacia La Hora que la espera en la orilla. El mar le ha proporcionado, de algún modo, una cinta para el pelo. Su expresión introspectiva es típica de las figuras centrales en la obra del pintor (Véase

Retrato de un hombre (1417). La hora, que simboliza la primavera y el Renacimiento, comienza a vestir a la diosa desnuda y recién nacida en una túnica elegante y a la moda, cubierta de flores, similar a su propia vestimenta, en la que pueden verse flores de aciano. La escena está salpicada con flores primaverales: flores de naranjo en la parte superior; mirto siempre verde alrededor del cuello y la cintura de La Hora; una anémona azul entre los pies de La Hora; más de dos docenas de rosas rosadas acompañan al Céfito y a Cloris. Las enneas en la parte inferior izquierda equilibran las fuertes verticales de los naranjos. Cada una de las figuras está delineada finamente en negro, una característica del artista. Algunas veces, el artista no sigue este delineado, pero tampoco lo oculta, como podemos ver a lo largo del brazo derecho de Venus, con los años, esta línea ha quedado a la vista.

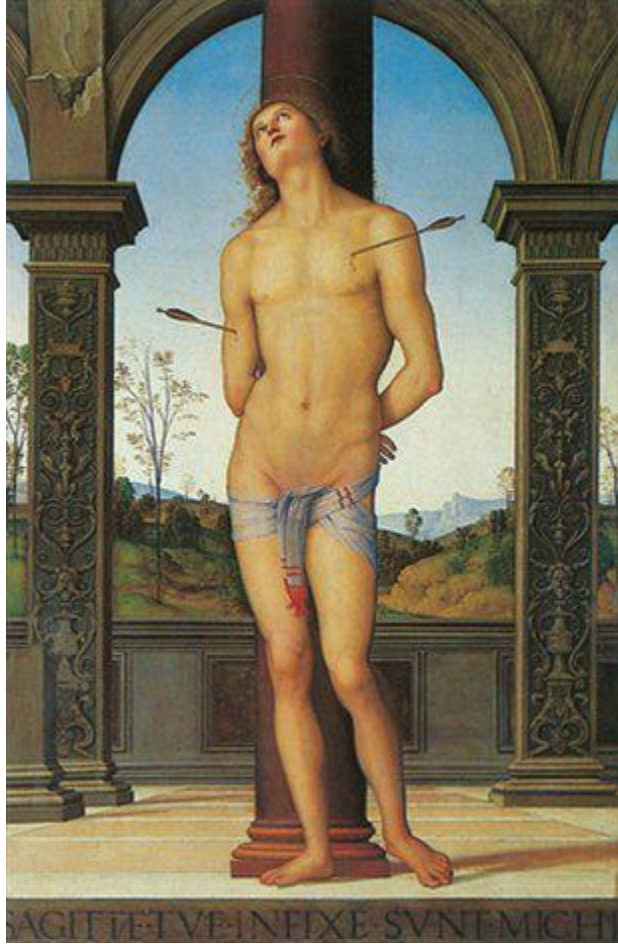


143. Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi),

Venus y Marte, hacia 1485. Témpera y

óleo sobre panel, 69,2 x 173,4 cm.

Galería Nacional, Londres (Reino Unido).



144. Pietro Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci),
San Sebastián, hacia 1490-1500. Óleo sobre madera,
176 x 116 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Pietro PERUGINO
(Citta della Pieve, 1450 – Perugia, 1523)

El arte de Perugino, como el de Fray Angelico, tuvo sus raíces en la antigua tradición de la pintura bizantina. El de este último se había alejado cada vez más de cualquier representación de la figura humana, hasta que se convirtió en un mero símbolo de las ideas religiosas. Perugino, que trabajó bajo la influencia de su época, le devolvió el cuerpo y la sustancia a las figuras, aunque continuó haciendo de ellas, como antaño, sobre todo símbolos de un ideal. No fue sino hasta el

siglo XVII que los artistas comenzaron a pintar paisajes por una cuestión meramente estética.

Sin embargo, la unión del paisaje y sus personajes era muy importante para Perugino, porque uno de los secretos de la composición es el equilibrio de lo que los artistas llaman los espacios llenos y los espacios vacíos. Una composición llena de figuras producirá una sensación de fatiga y opresión, mientras que la combinación de unas cuantas figuras con amplios espacios abiertos provoca una sensación de euforia y reposo. En la medida en que un artista estimula la imaginación a través de nuestras experiencias físicas, atrapa y mantiene nuestro interés. Cuando Perugino dejó Perugia para completar su educación en Florencia, fue condiscípulo de Leonardo da Vinci en la *bottega* del escultor. Si algo adoptó de la serenidad de la escultura del maestro, ciertamente no sucedió lo mismo con su fuerza. Sobresalió como pintor del sentimiento, aunque esta hermosa cualidad se limita sobre todo a sus primeras obras. Debido a su popularidad, se volvió codicioso y se dedicó a repetir sus temas favoritos, hasta que el sentimiento se tornó cada vez más afectado.



145. Hans Memling,
Los espías del Rey David en Bathsheba,
1485-1500. Galería Nacional de Stuttgart,
Stuttgart (Alemania).



146. Lorenzo di Credi,
Venus, hacia 1493.
Óleo sobre tela, 151 x 69 cm.
Galería Uffizi, Florencia (Italia).



147. Andrea Mantegna,
San Sebastián, hacia 1495-1505.
Témpera sobre tela, 210 x 91 cm.
Galería Franchetti, Ca' d'Oro,
Venecia (Italia).



148. Antico (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi),

Apolo, finales del siglo XV.

Bronce y plata, alt: 54,6 cm.

Ca' d'Oro, Venecia (Italia).

El escultor Pier Jacopo Alara Bonacolsi fue apodado “Antico” (el Antiguo) debido a las referencias a la escultura antigua que se encuentran en su trabajo. No sólo había visto estatuas griegas y romanas recién descubiertas por aquel entonces, sino que realizó también copias de ellas e incluso trabajó en la restauración de algunas piezas. Las formas y los temas clásicos pueden encontrarse en sus obras. Es mejor conocido por sus pequeños broncees como éste del arquero Apolo, un Dios del panteón griego. Como algunas de las estatuas de bronce que sobreviven de la antigüedad, los broncees de Antico con frecuencia están acentuados con otros metales, como la plata en los ojos o el dorado en los detalles. Aquí, la

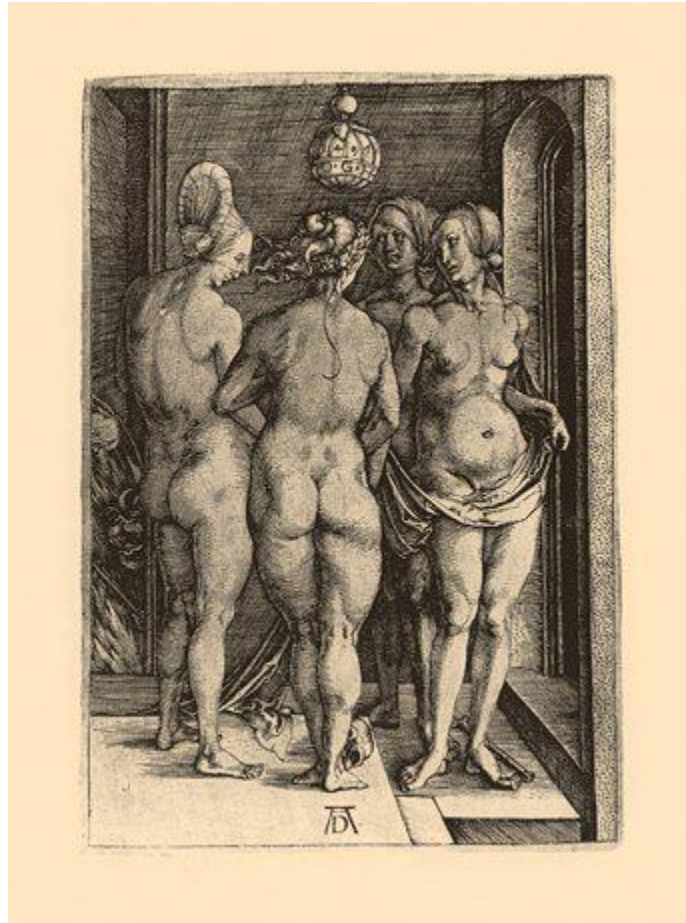
capa de Apolo, las sandalias, y los cabellos de oro están dorados, proporcionando un contraste decorativo al bronce más opaco del cuerpo. Antico aprovechó la tecnología del medio que escogió y en ocasiones no sólo vació la figurilla original, sino también copias. Hay tres versiones conocidas de esta pieza.



149. Michelangelo
(Miguel Ángel Buonarroti),
Baco, 1496-1497. Mármol, alt: 203 cm.
Museo Nacional del Bargello, Florencia (Italia).



150. Michelangelo
(Miguel Ángel Buonarroti),
David, 1501-1504. Mármol, alt: 410 cm.
Galería de la Academia, Florencia (Italia).



151. Albrecht Durero, *Cuatro mujeres desnudas*
(*Las cuatro brujas*), 1497. Grabado, 19 x 13,1 cm.
Museo de Bellas Artes, Boston (Estados Unidos).

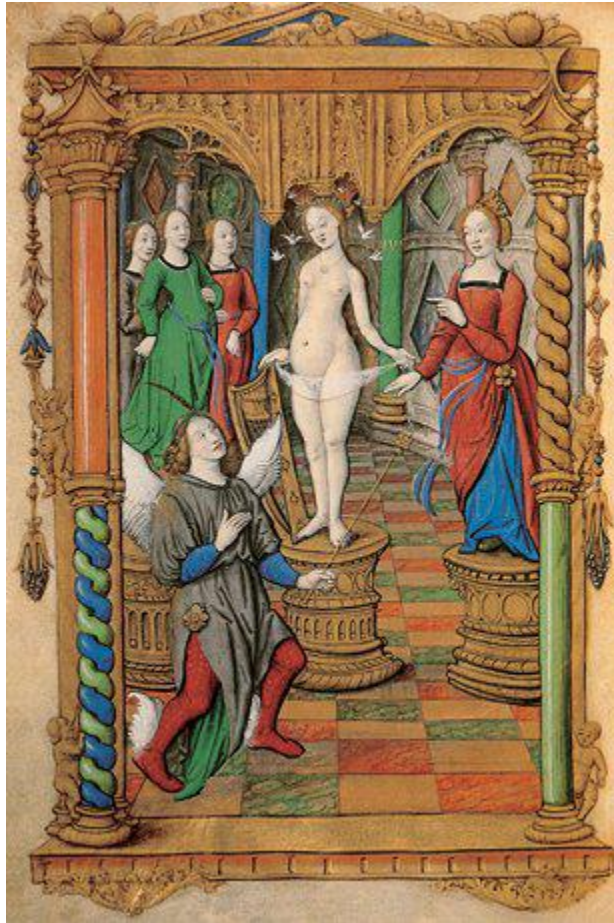
Albrecht DURERO
(Nuremberg, 1471-1528)

Durero fue el más grande de los artistas alemanes y el más representativo de la mentalidad teutona. Al igual que Leonardo, fue un hombre de sorprendente atractivo físico, gran encanto en sus modales y conversación y una inteligencia muy desarrollada, con conocimientos de las ciencias y las matemáticas de la época. Su habilidad como dibujante era extraordinaria; Durero logró incluso un mayor reconocimiento por sus grabados en madera y cobre que por sus pinturas. En ambos, su habilidad manual estuvo al servicio de la

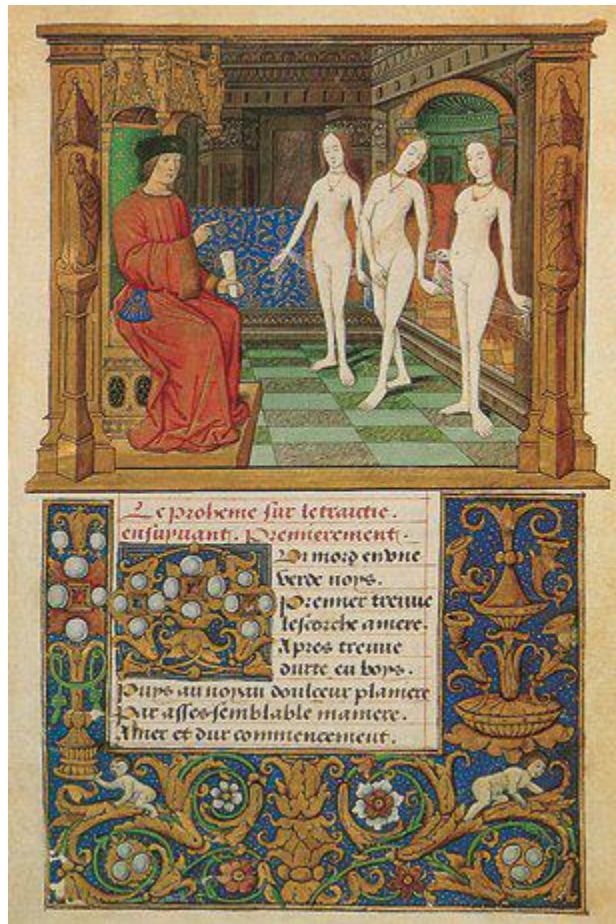
más minuciosa observación e investigación analítica del carácter y la estructura de las formas. Sin embargo, Durero no perseguía la belleza abstracta, ni el mismo ideal de gracia que Leonardo; en vez de ello, sentía un ferviente interés por la humanidad, y una de sus más dramáticas invenciones. Durero era un gran admirador de Lutero, y en su propia obra tiene el equivalente de lo que era la fuerza en el reformador. Es muy seria y sincera; muy humana y dirigida a los corazones y a la comprensión de las masas. Nuremberg, su pueblo natal, se había convertido en un gran centro de impresión y en el principal distribuidor de libros de Europa. En consecuencia, se daba mucho apoyo al arte del grabado sobre madera y cobre, que puede considerarse como la rama pictórica de la impresión. Durero aprovechó al máximo esa ventaja. El Renacimiento en Alemania fue un movimiento más moral e intelectual que artístico, en parte debido a las condiciones del norte. La percepción del ideal de gracia y belleza se logra a través del estudio de la forma humana, mismo que floreció sobre todo en la parte sur de Europa. Sin embargo, Albrecht Durero tenía un genio demasiado poderoso para ser conquistado. Se mostró decididamente germánico en su tormentosa inclinación por el drama, al igual que su contemporáneo Mathias Grünewald, un fantástico visionario y rebelde en contra de todas las seducciones italianas. A pesar de toda su tensa energía, Durero dominó sus pasiones conflictivas a través de una inteligencia especulativa e independiente comparable a la de Leonardo. Él también se encontró al borde de dos mundos: la era gótica y la era moderna, así como en la frontera entre dos artes, ya que era grabador y dibujante, más que pintor.



**152. Piero di Cosimo, *Venus, Marte y Cupido*,
hacia 1500. Óleo sobre panel, 72 x 182 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).**



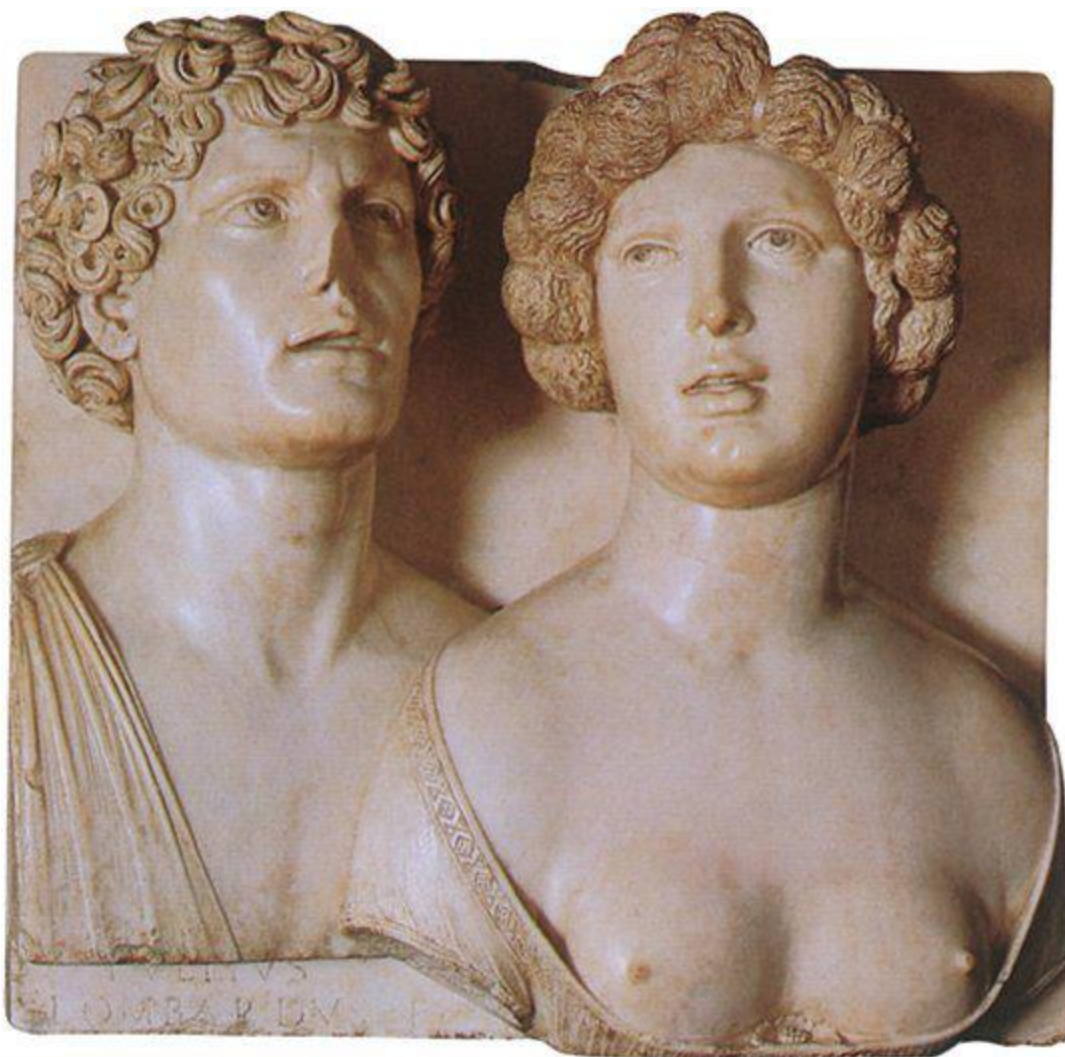
**153. Guyart des Moulins, *La Biblia histórica*,
volumen 1, ilustración del libro de Daniel
(*Susanna y los mayores en el jardín*),
París, tercer cuarto del siglo XIV.
Pergamino, 45,5 x 31,5 cm.**



154. Anónimo, *Disputa de las tres damas*,
 Rouen (?), finales del siglo XV
 o principios del siglo XVI.
 Pergamino, 26,7 x 17,7 cm.



**155. Anónimo, *Busto de mujer en medallón*,
hacia 1540. Piedra, alt: 60 cm.
Museo de las Bellas Artes, Lyon (Francia).**



156. Tullio Lombardo, Retrato doble, 1490-1510.
Bronze, 47 x 50,5 cm. Ca' d'Oro, Venecia (Italia).

Este retrato doble, que posiblemente represente al artista y a su esposa, es la obra más célebre de Tullio Lombardo. Famoso también por su trabajo arquitectónico, el estilo de este artista representa la transición entre el Humanismo y el clasicismo a fines del siglo XV en Venecia. En esta obra, Tullio Lombardo mezcla las influencias de la escultura antigua y los retratos dobles pintados del norte de Italia para representar un acontecimiento, una boda (?) por medio de esta escultura conmemorativa. El estilo all'antiqua (en el estilo antiguo) de personajes semi desnudos les

da una calidad idealizada y eterna semejante a las representaciones mitológicas.

Con esta obra (que no es única, ya que el museo de Viena también tiene una), Tullio Lombardo preparó a sus contemporáneos y a sus mecenas para la llegada del retrato individual de busto.



157. Gregor Erhart, *Vanitas*, hacia 1500.

Madera de tilo pintada, alt: 46 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

Compuesto de dos mujeres y un hombre joven, los tres ligados por la espalda, con los pies soldados a la base, este grupo policromo en madera de lima tiene el título deliberadamente escogido de Vanitas, una alusión al libro del Antiguo Testamento, el Eclesiastés: Vanitas vanitatum omnia vanitas (Vanidad de vanidades, todo es vanidad). Las “vanidades”, que fundamentan las teorías del florecimiento del conocimiento en el siglo XVI y XVII, son una alegoría de la vida, el espejo oscuro del destino de la humanidad. Si en la pintura con frecuencia se presenta un cráneo, aquí la decrepitud del cuerpo de la vieja se utiliza como un símbolo semejante, un símbolo de la muerte. Separada del discurso religioso, la muerte no se ve aquí como una forma necesaria de salvación; al contrario, este género

subraya la vanidad de la vida, la ausencia de significado y cierta angustia futura, ya que la muerte es ineludible. La moral indica una separación necesaria de los placeres terrenales que se consideran vanos.

La belleza de esta pareja sensual, insolente con su juventud, está en fuerte contraste con el cuerpo decrepito de la tercera figura. La vieja demacrada, vencida por el tiempo, simboliza lo que le aguarda a cada ser humano.

En la época de Erhart las estatuas de madera con frecuencia se pintaban para destacar la belleza de la escultura. Holbein el Viejo podía ser el origen de la policromía de este grupo. Por la habilidad en el trabajo y la línea de los tres cuerpos esculpidos, es posible observar que la relación con el cuerpo que el Renacimiento tomará prestada de la Antigüedad todavía no se ha restablecido.

Gregor ERHART
(Ulm (?), 1460/79 – Augsburg, 1540)

Gregor Erhart nació en el seno de una importante y prolífica familia de escultores alemanes del gótico tardío. Su padre, Michel Erhart, dirigía un exitoso taller de escultura en la ciudad de Ulm. Las primeras obras de Gregor Erhart son difíciles de distinguir de las de su padre y muchos expertos consideran que algunas de las obras que se le atribuyen no son realmente suyas. A Gregor Erhart se le otorgó la ciudadanía de la próspera ciudad mercantil de Augsburg en 1494. Augsburg fue una de las primeras ciudades al norte de los Alpes que se abrió a la influencia del Renacimiento. Esta influencia se reflejó en el trabajo de Gregor Erhart. Erhart dejó atrás las limitaciones que le imponía el estilo gótico tardío. Sus figuras exhiben una nueva libertad y plasticidad. Especialmente notable es una policroma escultura en madera de tamaño real, con el tema de la [Magdalena Penitente](#), que ahora se encuentra en el Louvre.



158. El Bosco (Hieronymus Bosch),

Retablo de los eremitas, hacia 1505.

Óleo sobre tela, 86,5 x 60 cm.

Palacio Ducal, Venecia (Italia).

**EL BOSCO (Hieronymus BOSCH)
(Hertogenbosch, hacia 1450-1516)**

Nacido a mediados del siglo, experimentó en toda su fuerza el drama del Renacimiento y de su guerra con la religión. Las tradiciones y valores medievales se estaban desintegrando para dar lugar al ingreso de la humanidad en un nuevo universo donde la fe pierde parte de su poder y mucho de su magia. Sus alegorías favoritas fueron el cielo, el infierno y la lujuria. El Bosco creía que cada quien tenía que elegir entre dos opciones: el cielo o el infierno, y explotó con genialidad el simbolismo de un amplio rango de frutas y plantas para dar matices sexuales a sus pinturas.



159. El Bosco (Hieronymus Bosch), *Ascenso al Empíreo*
 (paneles izquierdo y derecho del tríptico
Visiones del Más Allá), 1500-1504.
 Óleo sobre tabla, 86,5 x 39,5 cm.
 Palacio Ducal, Venecia (Italia).



160. Lucas Cranach el Viejo, *La fuente de la juventud*, 1546.
Óleo en panel de limero, 122,5 x 186,5 cm.
Museo Nacional de Berlín, Berlín (Alemania).



161. Andrea Mantegna, *Parnaso*,
conocido como *Marte y Venus*, hacia 1497-1502.
Témpera sobre tela, 150 x 192 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



162. Sebastiano del Piombo,
El martirio de Santa Ágata, 1520.
Óleo sobre panel, 127 x 178 cm.
Palacio Pitti, Florencia (Italia).



163. Maestro de la escuela de Fontainebleau,

Diana cazadora, hacia 1555.

Óleo sobre tela, 191 x 132 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



164. El Bosco (Hieronymus Bosch),

El jardín de las delicias terrenales,

hacia 1500-1505. Óleo sobre panel, 220 x 389 cm

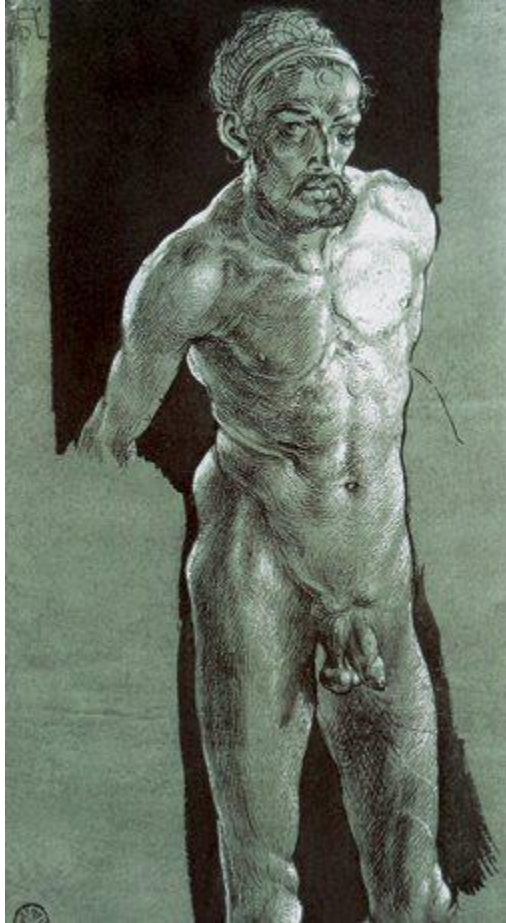
Museo del Prado, Madrid (España).



165. Pietro Perugino, *La batalla entre la castidad y el amor*,
hacia 1503-1505. Témpera sobre tela, 158 x 180 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



166. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco),
La tempestad, hacia 1507. Óleo sobre tela, 82 x 73 cm.
Galería de la Academia, Venecia (Italia).



167. Albrecht Dürero, *Autorretrato desnudo*,
hacia 1505. Píncel y tinta resaltada con
papel teñido de blanco y verde, 29 x 15 cm.
Biblioteca Nacional de Francia, París (Francia).



168. Rafael (Raffaello Sanzio),
Dos desnudos masculinos. Tiza roja, 41 x 28 cm.
El Albertina, Viena (Austria).

RAFAEL (Raffaello SANZIO)
(Urbino, 1483 – Roma, 1520)

Rafael fue el artista más parecido al gran escultor Pheidias. Los griegos decían que este último no había inventado nada, pero fue capaz de llevar cada tipo de arte inventado por sus predecesores a tal cúspide, que logró alcanzar la armonía pura y perfecta. Estas palabras, “armonía pura y perfecta”, expresan, de hecho, mejor que cualquier otra, lo que Rafael llevó al arte italiano. De Perugino tomó toda la delicada gracia y sutileza de la escuela de Umbria, adquirió la fuerza

y la certidumbre en Florencia, y creó un estilo basado en la fusión de las lecciones de Leonardo y de Miguel Ángel a la luz de su propio espíritu noble.

Sus composiciones sobre el tema tradicional de la Virgen y el Niño les parecieron a sus contemporáneos intensamente novedosas, y sólo su gloria consagrada evita que percibamos en la actualidad su carácter original. Logró un trabajo aún más sorprendente en la composición y la realización de los frescos con los que, desde 1509, adornó las Stanze y la Loggia en el Vaticano. La cualidad de lo sublime, que Miguel Ángel alcanzó a través de su fervor y su pasión, Rafael la logró mediante un dominio del equilibrio entre la inteligencia y la sensibilidad. Una de sus obras maestras, *La escuela de Atenas*, fue decididamente hija de su genio: los diversos detalles, las cabezas, la suavidad del gesto, la facilidad de la composición, la vida que circula por todas las partes iluminadas son sus rasgos más característicos y admirables.



169. El Bosco (Hieronymus Bosch),
Tríptico de la tentación de San Antonio
(panel derecho), 1505-1506.
Óleo sobre panel, 131 x 238 cm.
Museo Nacional de Arte Antigua,
Lisboa (Portugal).



170. Anónimo, basado en Leonardo da Vinci,
Leda y el cisne, 1505. Óleo sobre tela, 132 x 76 cm.
Galería Borghese, Roma (Italia).

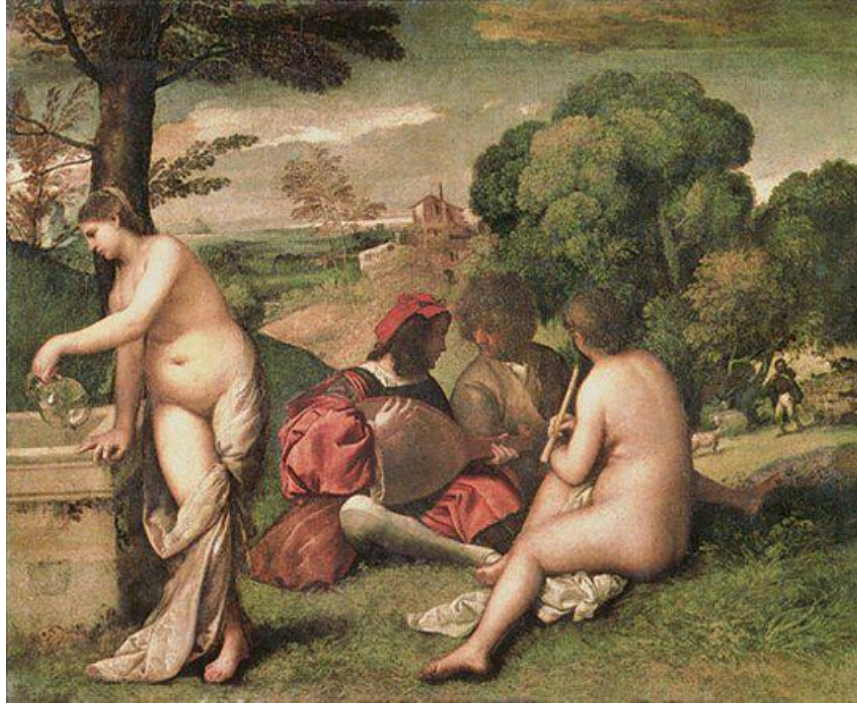


171. Albrecht Dürero, Adán y Eva, 1507.
Óleo sobre panel, 209 x 81 cm y 209 x 83 cm.
Museo del Prado, Madrid (España).

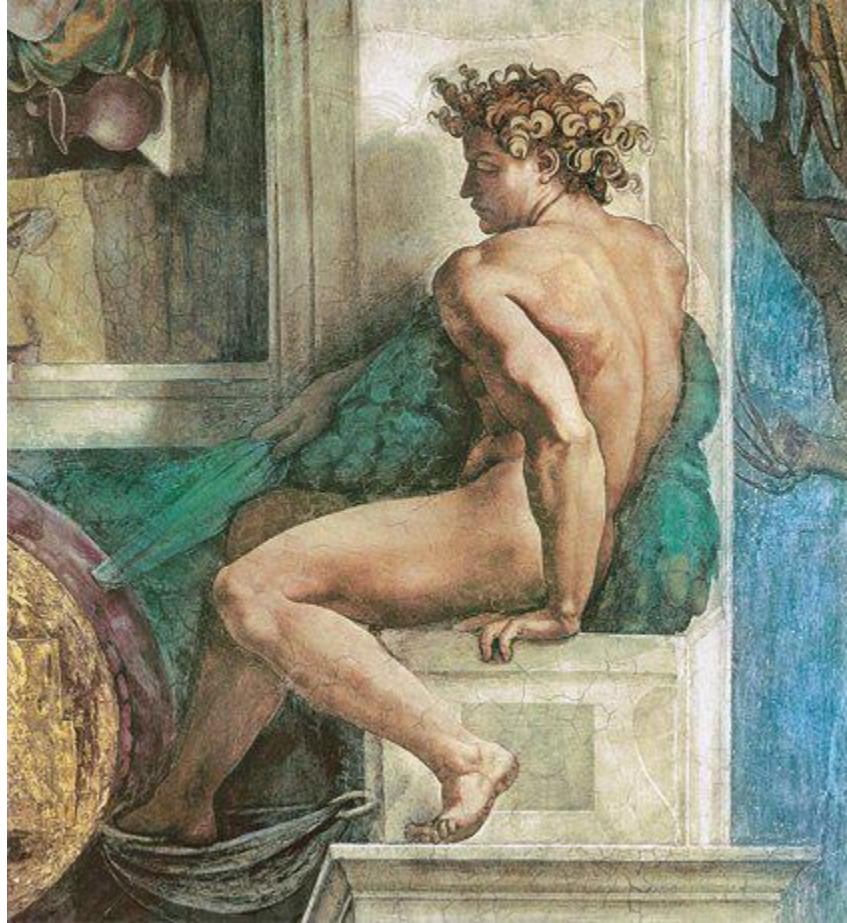
Las reglas de la proporción en cuanto al cuerpo humano fueron un tema recurrente en la obra de Dürero. Sus primeros esfuerzos produjeron posturas rígidas, pero descubrió la manera de mantener una apariencia general hermosa y grácil. En esta obra colgó de un árbol una placa con una inscripción y su logo único con su firma, muy parecido a cuando formó un muro en su Autorretrato de 1498. La disposición de Eva parece ser coqueta, lo que sería apropiado para la interpretación tradicional de la historia del Génesis. La expresión de Adán podría reflejar un confuso interés.



172. Hans Baldung Grien, basado en Dürer,
Adán y Eva, hacia 1507. Óleo sobre panel, 212 x 85 cm.
Galería Uffizi, Florencia (Italia).



**173. Tiziano (Vecellio Tiziano), *Concierto Pastoral*,
hacia 1508. Óleo sobre tela, 109 x 137 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).**



174. Michelangelo (Miguel Ángel Buonarroti),
La embriaguez de Noé (detalle de la capilla Sixtina),
Vaticano, 1508-1512. Fresco. Capilla Sixtina,
Ciudad del Vaticano (Vaticano).

MICHELANGELO
(Miguel Ángel BUONARROTI)
(Caprese, 1475 – Roma, 1564)

Miguel Ángel, al igual que Leonardo, fue un hombre de muchos talentos: escultor, arquitecto, pintor y poeta; logró expresar la apoteosis del movimiento muscular, que para él era la manifestación física de la pasión. Llevó el arte del dibujo a los límites extremos de sus posibilidades, estirándolo, moldeándolo y hasta retorciéndolo. En las pinturas de Miguel Ángel no hay paisajes de ningún tipo. Todas

las emociones, todas las pasiones, todos los pensamientos de la humanidad están personificados, para él, en los cuerpos desnudos de hombres y mujeres. Rara vez concibió formas humanas en poses de inmovilidad o reposo.

Miguel Ángel se convirtió en pintor para poder expresar en un medio más maleable lo que su alma de titán sentía, lo que su imaginación de escultor veía, pero que la escultura le negaba. Así, este admirable escultor se convirtió en el creador de la decoración más lírica y épica jamás contemplada: la Capilla Sixtina en el Vaticano. La vastedad de su ingenio está plasmada sobre esta vasta superficie de más de 900 metros cuadrados. Cuenta con 343 figuras principales con una prodigiosa variedad de expresiones, muchas de ellas en tamaño colosal, y además un gran número de personajes secundarios que se introdujeron como efecto decorativo. El creador de este gigantesco diseño tenía sólo treinta y cuatro años cuando comenzó su trabajo.

Miguel Ángel nos obliga a ampliar nuestro concepto de lo que es la belleza. Para los griegos se trataba de la perfección física, pero a Miguel Ángel poco le importaba la belleza física, salvo en ciertas ocasiones, como en el caso de su pintura de *Adán* en la capilla Sixtina y de sus esculturas de la Pietà. Aunque era maestro en anatomía y en las leyes de la composición, se atrevió a hacer caso omiso de ambas cuando le era necesario para expresar sus ideas: exageraba los músculos en sus figuras y hasta las colocaba en posiciones que el cuerpo humano no puede asumir naturalmente. En una de sus últimas pinturas, *El juicio final* en el muro del fondo de la Capilla Sixtina, dejó fluir su alma como en un torrente.

Miguel Ángel fue el primero en hacer que la figura humana expresara una amplia variedad de emociones. En sus manos, la emoción se convertía en un instrumento que podía tocar para extraer temas y armonías de infinita diversidad. Sus figuras llevan nuestra imaginación mucho más allá del significado personal de los nombres que poseen.



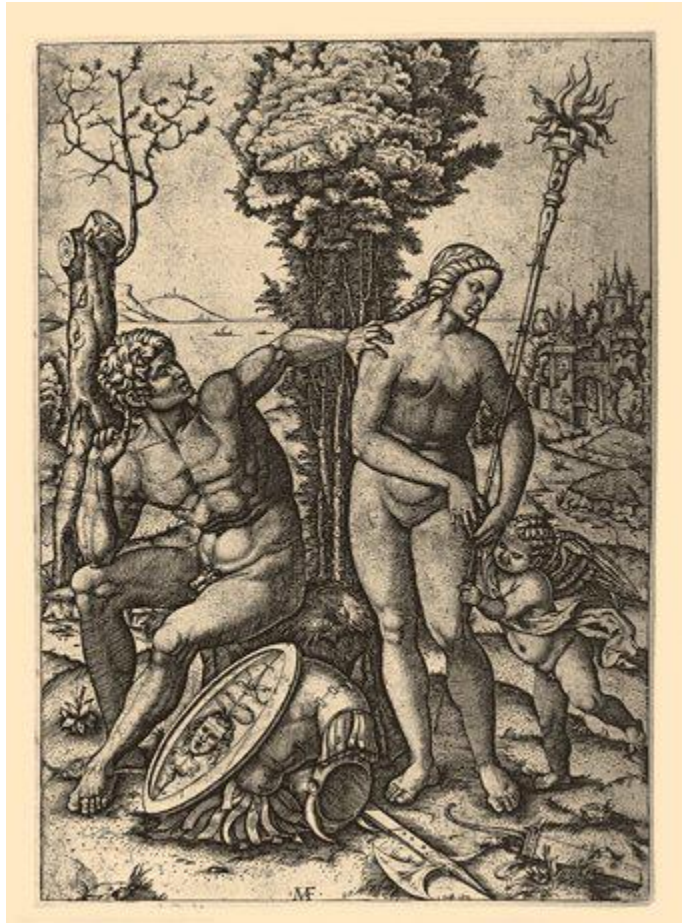
175. Lucas Cranach el Viejo,
Venus y Cupido, 1509. Óleo sobre tela
 transferido de madera, 213 x 102 cm.
 Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).

Es la representación más antigua de Venus en el norte de Europa y la primera obra de Cranach sobre un tema tomado de la mitología clásica.

Lucas CRANACH EL VIEJO
(Kronach, 1472 – Weimar, 1553)

Lucas Cranach fue uno de los más grandes artistas del Renacimiento, tal como lo demuestra la diversidad de sus intereses artísticos, así como su consciencia de los eventos políticos y sociales de la época.

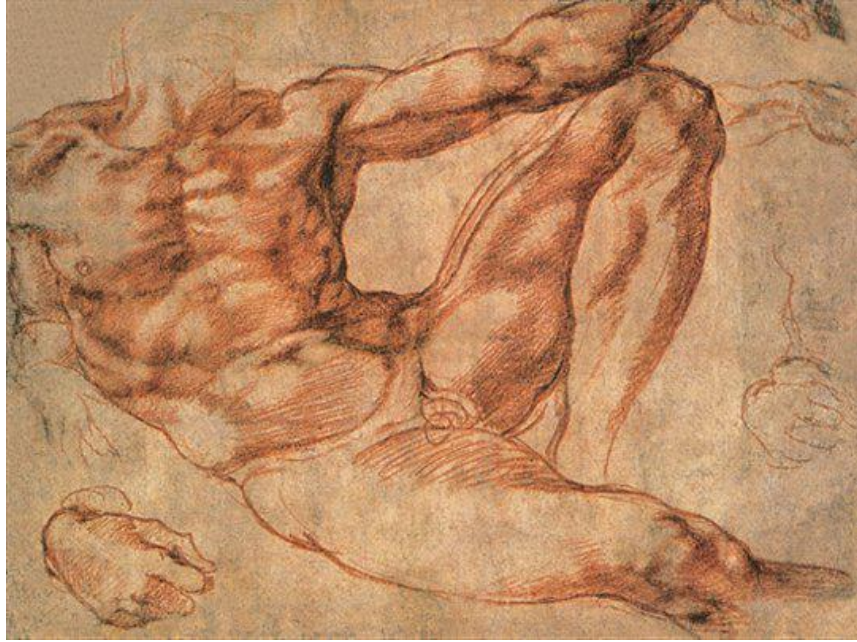
Desarrolló diversas técnicas de pintura que posteriormente usarían varias generaciones de artistas. Su estilo ligeramente afectado y su espléndida paleta se reconocen fácilmente en numerosos retratos de monarcas, cardenales, nobles de la corte y sus esposas, reformadores religiosos, humanistas y filósofos. Pintó también retablos, escenas mitológicas y alegorías, y es bien conocido por sus escenas de cacería. Como dibujante dotado, realizó gran cantidad de grabados de temas tanto religiosos como seculares, y como pintor de la corte, participó en torneos y bailes de máscaras. El resultado fue que realizó una gran cantidad de diseños de trajes, armaduras, mobiliario y armamentos para desfiles. En sus logros se refleja el punto culminante del Renacimiento alemán.



176. Marcantonio Raimondi,
Marte, Venus y Cupido, 1508.



177. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco),
Venus dormida, hacia 1510. Óleo sobre tela,
108,5 x 175 cm. Galería de Pinturas de los
Maestros Antiguos, Dresde (Alemania).



178. Michelangelo (Miguel Ángel Buonarroti),
Estudio para Adán, 1511. Sanguíneo, 19,3 x 25,9 cm.
Museo Británico, Londres (Reino Unido).



179. Leonardo da Vinci,
conocido como Leonardo,
Estudio de desnudo, 1508-1511.
Biblioteca Real, Windsor (Inglaterra).



180. Michelangelo
(Miguel Ángel Buonarroti),
Estudio para un esclavo.
Sanguíneo, gis y tinta marrón.
Museo del Louvre, París (Francia).



181. Giampietrino, de un proyecto de
Leonardo da Vinci, *Leda y sus hijos*, 1508-1513.
Óleo sobre panel de madera, 128 x 105,5 cm.
Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos,
Kassel (Alemania).



182. Rafael (Raffaello Sanzio),

El triunfo de Galatea, 1512.

Fresco, 295 x 224 cm.

Villa Farnesio, Roma (Italia).



183. Atribuido a **Andrea del Sarto**,
Leda y el cisne, 1512-1515.
Óleo sobre panel de madera, 50 x 40 cm.
Galería Uffizi, Florencia (Italia).



184. Gregor Erhart,

Santa María Magdalena, 1510.

Madera de tilo pintada, alt: 325 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

De inspiración medieval, esta estatua excepcional pone de manifiesto con fuerza la transición entre el arte Gótico y el Renacimiento que ocurría en aquel momento. Esta escultura de swabia, inspirada en un grabado de Dürer llamado “el alemán hermoso”, representa a María Magdalena en su atuendo más bello. Perseguida, recorre el valle de Huveaume y llega a predicar a Provenza, antes de retirarse para convertirse en ermitaña en una gruta en el bosque de San Beaume. Llevada por ángeles, María habría oído el concierto celestial cada día por cada una de las siete veces de la oración canónica, sin necesitar de más alimento. La obra fue redescubierta en 1279, en la cripta de San Maximino, por Charles II de Anjou. Cuando se

abrió, el sepulcro emitió un aroma de sorprendente dulzura. Evangelista principal de Provenza, Maximino, fue celebrado con frecuencia en la Alta Edad Media.

El artista, fiel a la tradición oral, la representa por tanto como una ermitaña desnuda, tal como se nos describe en los testimonios bíblicos. La sensualidad de su figura contrasta totalmente con la actitud de sus manos unidas en oración. En un principio esta estatua estaba apoyada en ángeles y suspendida en una iglesia; quizás en la capilla de María Magdalena del monasterio dominico en Augsburg, el pueblo natal del artista. La figura policroma en madera de lima, las proporciones y la armonía evidente en la línea comienzan a alejarse de los cánones góticos etéreos de la época y anuncian los primeros frutos del Renacimiento.



185. Baccio Bandinelli,
Heráclito y Cacus, 1525-1534.
Mármol, alt: 505 cm.
Plaza de la Señoría, Florencia (Italia).



186. Tiziano (Vecellio Tiziano),
Amor sacro y profano, hacia 1514.
Óleo sobre tela, 118 x 279 cm.
Galería Borghese, Roma (Italia).

Originalmente esta pintura pretendía representar los amores terrenal y celestial. El título, que da un significado moralista a las figuras, es el resultado de una interpretación del siglo XVIII. La belleza y la serenidad que emanan de esta obra son características de los nuevos caminos que buscaban los pintores de esta época. La figura con la vasija de joyas simboliza la felicidad efímera de la tierra, mientras que la que sostiene la flama ardiente simboliza el amor de Dios y el gozo perpetuo en el paraíso.



187. Leonardo da Vinci, *Baco*, 1510-1515.
Panel de madera transferido a tela, 177 x 115 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Leonardo da VINCI
(Vinci, 1452 – Castillo de Clos-Lucé, 1519)

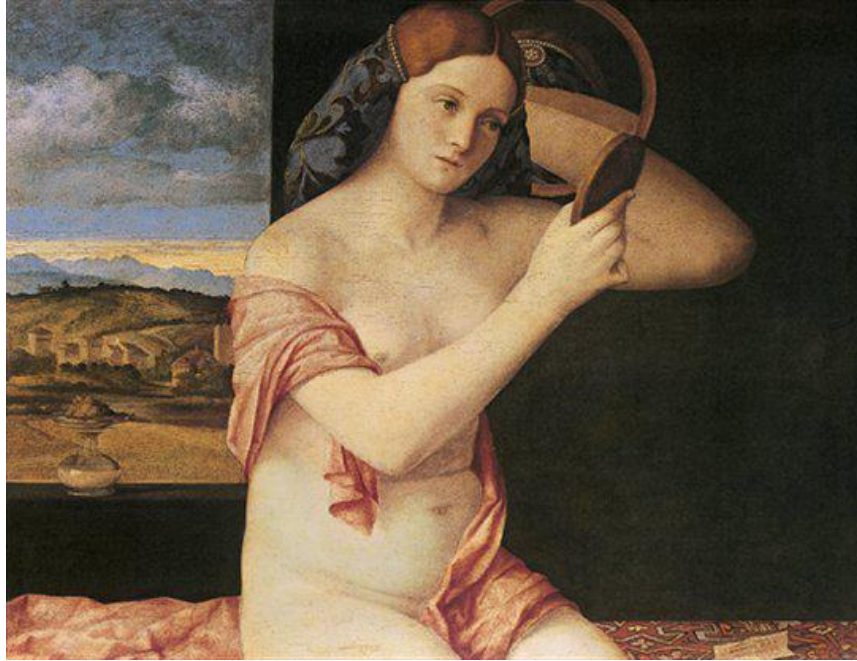
Leonardo pasó los primeros años de su vida en Florencia, su madurez en Milán y los últimos tres años de su existencia en Francia. El maestro de Leonardo fue Verrocchio. Primero fue orfebre, luego pintor y escultor: como pintor, fue representante de la escuela científica del dibujo; más famoso como escultor con la estatua Colleoni en Venecia, Leonardo fue además un hombre de gran atractivo físico, encantador en sus modales y conversación y poseedor

de un intelecto superior. Era versado en las ciencias y las matemáticas de su época, además de ser un músico de grandes dotes. Su habilidad como dibujante era extraordinaria y puede verse en sus numerosos dibujos, así como en sus comparativamente escasas pinturas. Su habilidad manual estuvo al servicio de la más minuciosa observación e investigación analítica del carácter y la estructura de las formas.

Leonardo fue el primero de los grandes hombres que tuvieron el deseo de captar en una pintura un cierto tipo de comunión mística creada por la fusión de la materia y el espíritu. Ya terminados los experimentos de los Primitivos, realizados de forma incesante durante dos siglos, y con el dominio de los métodos de pintura, fue capaz de pronunciar las palabras que sirvieron de contraseña a todos los artistas posteriores dignos de tal nombre: la pintura es una cuestión espiritual, *cosa mentale*.

Completó el dibujo florentino con el modelado por luz y sombras, un sutil recurso que sus predecesores sólo habían usado para dar una mayor precisión a sus contornos. Usó ese maravilloso talento en el dibujo, así como su manera de modelar la figura y el claroscuro, no sólo para pintar la apariencia exterior del cuerpo, sino para hacer algo que nunca se había logrado con tal maestría: plasmar en sus obras un reflejo del misterio de la vida interior. En la *Mona Lisa* y sus otras obras maestras llegó a utilizar el paisaje como algo más que una mera decoración pintoresca, convirtiéndolo en una especie de eco de esa vida interior y en un elemento de la armonía perfecta.

A través de las todavía muy recientes leyes de la perspectiva, este docto erudito, que además fue un iniciador del pensamiento moderno, substituyó la manera discursiva de los Primitivos por el principio de concentración, que es la base del arte clásico. La pintura ya no se presenta al espectador como un conjunto casi fortuito de detalles y episodios. Se convierte en un organismo en el que todos los elementos, las líneas y colores, las sombras y la luz componen una trama sutil que converge en un centro a la vez sensual y espiritual. La preocupación de Leonardo no era la importancia externa de los objetos, sino su trascendencia interna y espiritual.



188. Giovanni Bellini,
Joven bañándose, 1515. Madera, 62 x 79 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

**Giovanni BELLINI
(Venecia, 1430-1516)**

Giovanni Bellini fue el hijo de Jacopo Bellini, pintor veneciano que vivía en Padua en la época en que Giovanni y su hermano mayor, Gentile, eran estudiantes. Ahí recibieron la influencia de Mantegna, quien además emparentó con ellos al casarse con su hermana. Gran parte del conocimiento de arquitectura clásica y perspectiva de Bellini, así como su tratamiento amplio y escultural de los cortinajes, se lo debe a su cuñado. La escultura y el amor por la antigüedad desempeñaron un papel importante en las primeras impresiones de Giovanni, y dejaron huella en la majestuosa dignidad de su estilo posterior, que se desarrolló lentamente a lo largo de su vida. Bellini murió a la avanzada edad de ochenta y ocho años, y fue enterrado cerca de su hermano Gentile, en la iglesia de los Santos Giovanni y Paulo. En el exterior, bajo la espaciosa bóveda celeste, se levanta el

Bartolommeo Colleoni, la estatua monumental de Verrocchio que se había contado entre las mayores influencias de la vida y el arte de Bellini. Después de hacer sentir su influencia en todo el norte de Italia, preparó el camino para los grandes pintores de la escuela veneciana, Giorgione, Tiziano y Veronese.



189. Leonardo da Vinci,
San Juan Bautista, 1513-1515.
Óleo sobre tela, 69 x 57 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



190. Giovanni Bellini,
Alegoría de la vanidad, principio del siglo XVI.
Galería de la Academia, Venecia (Italia).



191. Jan Gossaert, *Neptuno y Anfitrita*, 1516.
Museos Nacionales de Berlín, Berlín (Alemania).



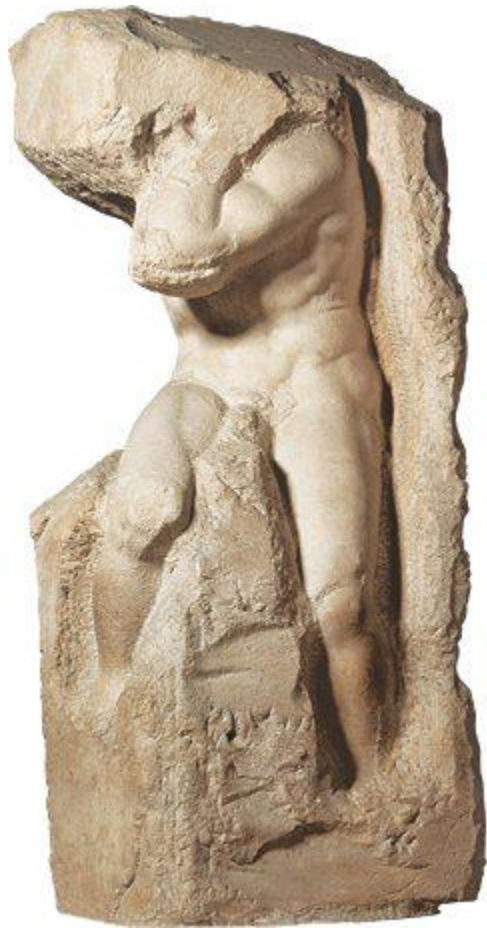
192. Bartolomeo Veneto,
Retrato de una mujer, hacia 1520.
Óleo sobre panel, 43,5 x 34,3 cm.
Städel Museum, Fráncfort del Meno (Alemania).



193. Michelangelo
(Miguel Ángel Buonarroti),
El esclavo moribundo, 1513-1516.
Mármol, alt: 229 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



194. Michelangelo
(Miguel Ángel Buonarroti),
El esclavo rebelde, 1513-1516.
Mármol, alt: 229 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

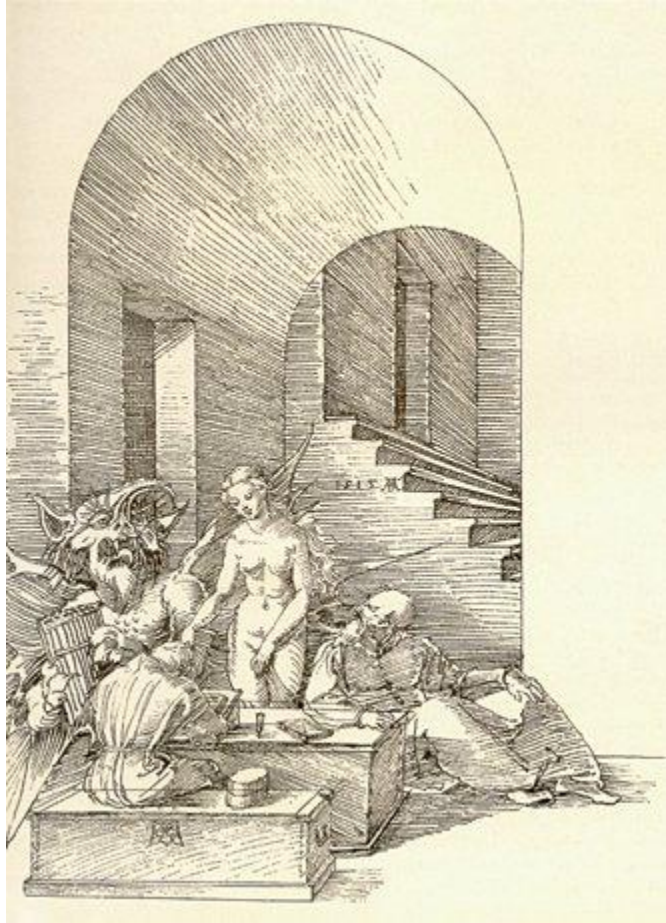


195. Michelangelo (Miguel Ángel Buonarroti),

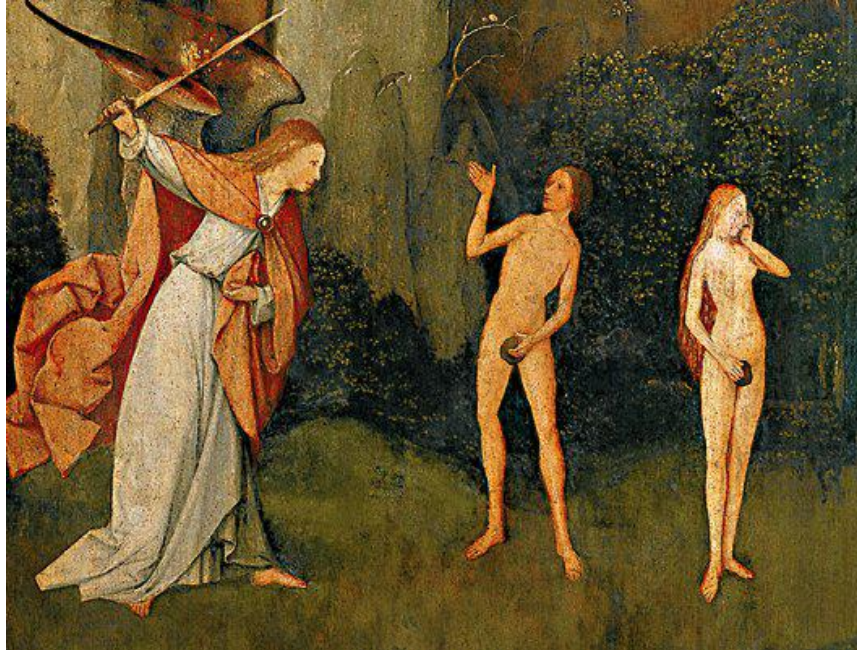
Un esclavo llamado Atlas, 1519.

Mármol, alt: 277 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



196. Albrecht Dürero, *San Antonio*, 1515.



197. El Bosco (Hieronymus Bosch),
El carro de heno (izquierda, *Edén* o *Paraíso*).
Óleo sobre tabla, 140 x 200 cm.
Museo del Prado, Madrid (España).



198. Niklaus Deutsch, *Píramo y Tisbe*, hacia 1520.

Pintura al temple sobre tela, 152 x 161 cm.

Museo de Arte de Basilea, Basilea (Suiza).

Las pinturas de Deutsch están relacionadas con las de Baldung Grien y Grünewald. Esta pintura es una de sus últimas obras.



199. Anónimo, basado en Leonardo da Vinci,
Leda y el cisne, hacia 1515-1520.
Témpera sobre panel, 112 x 86 cm.
Galería Borghese, Roma (Italia).



200. Francesco Bacchiacca,

Leda y el cisne, 1518-1520.

Óleo sobre tela, 35 x 26 cm.

Museo de Bellas Artes, Troyes (Francia).



201. Correggio (Antonio Allegri),

Leda con el cisne, 1531-1532.

Óleo sobre tela, 152 x 191 cm.

Museos Nacionales de Berlín, Berlín (Alemania).

**CORREGGIO (Antonio ALLEGRI)
(Correggio, hacia 1489-1534)**

Correggio fundó la escuela renacentista en Parma, pero se sabe muy poco de su vida. Nació en el pequeño pueblo de Correggio, cerca de Parma. Ahí se educó, pero cuando tenía diecisiete años, un brote de plaga llevó a su familia a Mantua, donde el joven pintor tuvo la oportunidad de estudiar las obras de Mantegna y la colección de obras de arte acumulada originalmente por la familia Gonzaga, y posteriormente por Isabella d'Este. En 1514 volvió a Parma, donde su talento fue ampliamente reconocido; durante algunos años, la historia de su vida es la crónica de su trabajo, que culmina con su maravillosa recreación de luz y sombra.

Sin embargo, no se trata de la crónica de una vida serena y sin problemas, ya que el domo que decoró para la catedral fue

severamente criticado. Eligió para ese trabajo el tema de la resurrección, y proyectó sobre el cielo raso un gran número de figuras en ascenso, que, vistas desde abajo, necesariamente mostraban la panorámica de una gran cantidad de piernas, por lo que a su pintura se le dio la acertada descripción de “fricasé de ancas de rana”. Pudo haber sido el problema que tuvo más tarde con el capítulo de la catedral, o la depresión causada por la muerte de su joven esposa, pero a la edad de treinta y seis años, indiferente a fama y fortuna, se retiró a la comparativa oscuridad de su pueblo natal, donde durante cuatro años se dedicó a pintar temas mitológicos: escenas de seres fabulosos, alejadas del mundo real y sumergidas en una dorada Arcadia de sueños. Su obra es precursora del manierismo y del estilo barroco.



202. Andrea del Sarto, *La caridad*, 1518.

Óleo sobre tela, 185 x 137 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

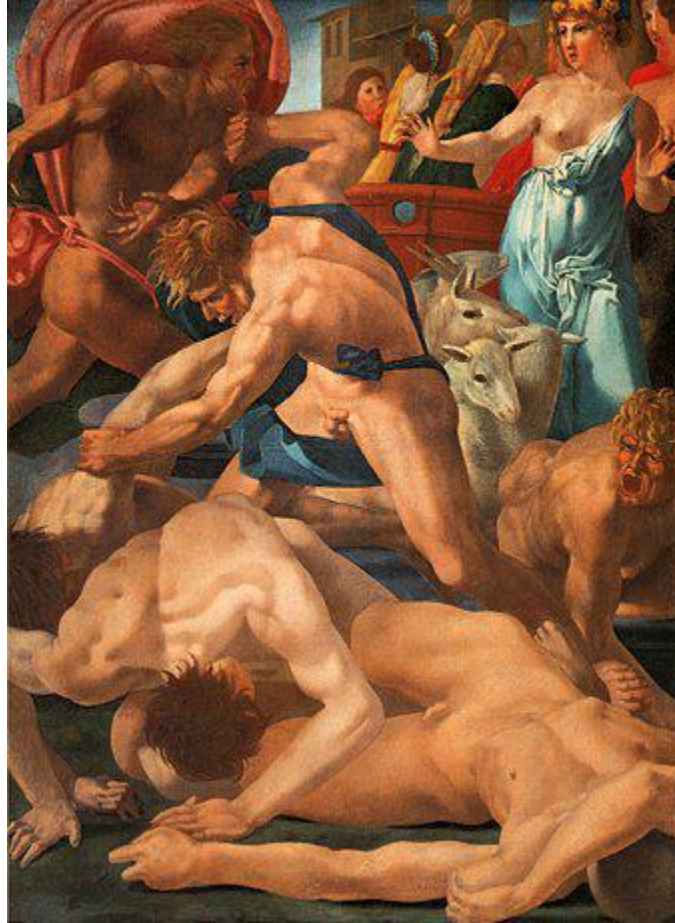


203. Rafael (Raffaello Sanzio),
Retrato de una joven mujer (La Fornarina), 1520.
Óleo sobre tela, 87 x 63 cm. Galería Nacional
de Arte Antiguo del Palacio Barberini, Roma (Italia).



204. Jan Gossaert, *Danaë*, 1527.
Óleo y témpera sobre madera, 114,2 x 95,4 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).

Danaë es uno de los últimos trabajos de Gossaert y es testimonio de la meticulosidad del artista en el final de su carrera.

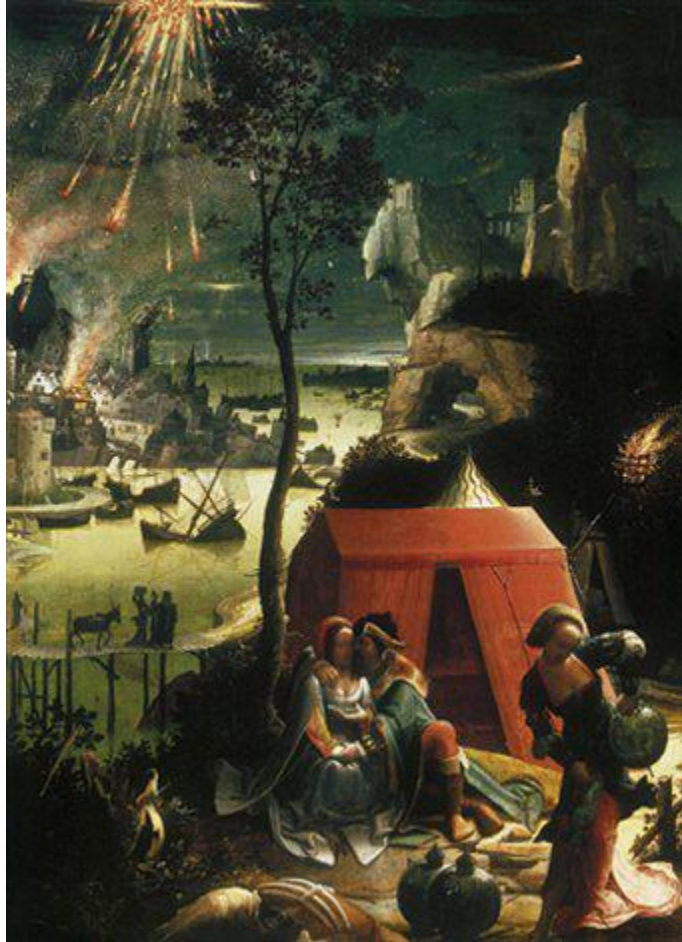


205. Rosso Fiorentino,
Moisés defendiendo a las hijas de Jetro, 1523.
Óleo sobre tela, 160 x 117 cm.
Galería Uffizi, Florencia (Italia).

Ésta es la más abstracta de las composiciones de Rosso. El artista se inspiró en la Batalla de Cascina, de Miguel Ángel, que nunca pasó de ser un boceto.



206. Correggio (Antonio Allegri),
Alegoría de la virtud, hacia 1532-1534.
Óleo sobre tela, 149 x 88 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



207. Lucas Van Leyden, *Lot y sus hijas*, 1521.

Óleo sobre madera, 48 x 34 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



208. Tiziano (Vecellio Tiziano),

Los Andrianos, 1523-1525.

Óleo sobre tela, 175 x 193 cm.

Museo del Prado, Madrid (España).

TIZIANO (Vecellio TIZIANO)
(Pieve di Cadore, 1490 – Venecia, 1576)

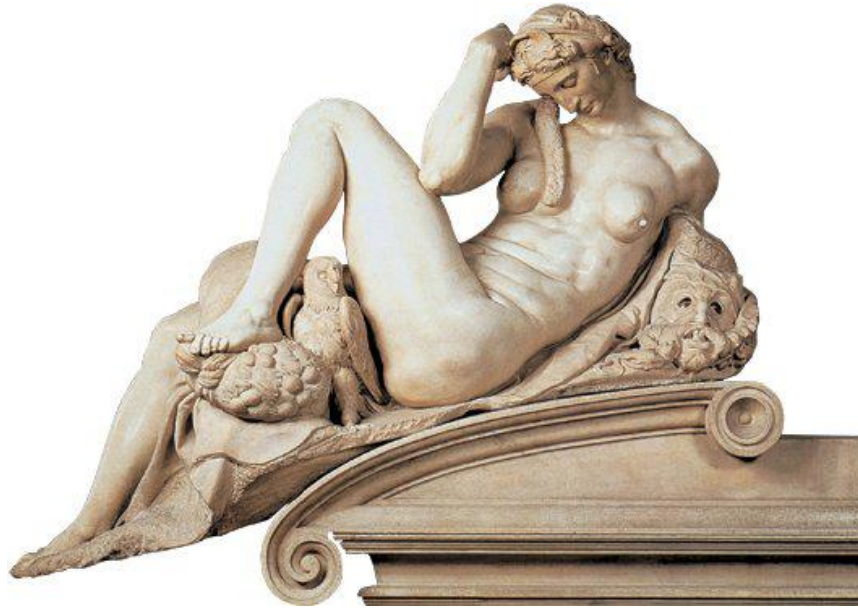
Tiziano fue a la vez genio e hijo predilecto de la fortuna; avanzó por su larga vida de pompa y esplendor con serenidad e independencia. No se conocen bien los detalles de su juventud, pero se sabe que perteneció a una familia de abolengo, que nació en Pieve, en el distrito montañoso de Cadore. Cuando cumplió once años, se le envió a Venecia, donde se convirtió en alumno de Gentile Bellini en un principio, y posteriormente del hermano de Gentile, Giovanni. Más tarde trabajó con el gran artista Giorgione. Trabajó en frescos importantes en Venecia y Padua, así como en obras en Francia, encomendadas por Francisco I (1494-1547) y en España, para Carlos

V (1500-1558). Su retrato ecuestre de Carlos V (1549) simboliza una victoria militar sobre los príncipes protestantes en 1547. Tiziano fue a Roma para realizar un trabajo para el Papa Paulo III (1534-1549), y luego se marchó a España para trabajar en exclusiva para Felipe II (1527-1598).

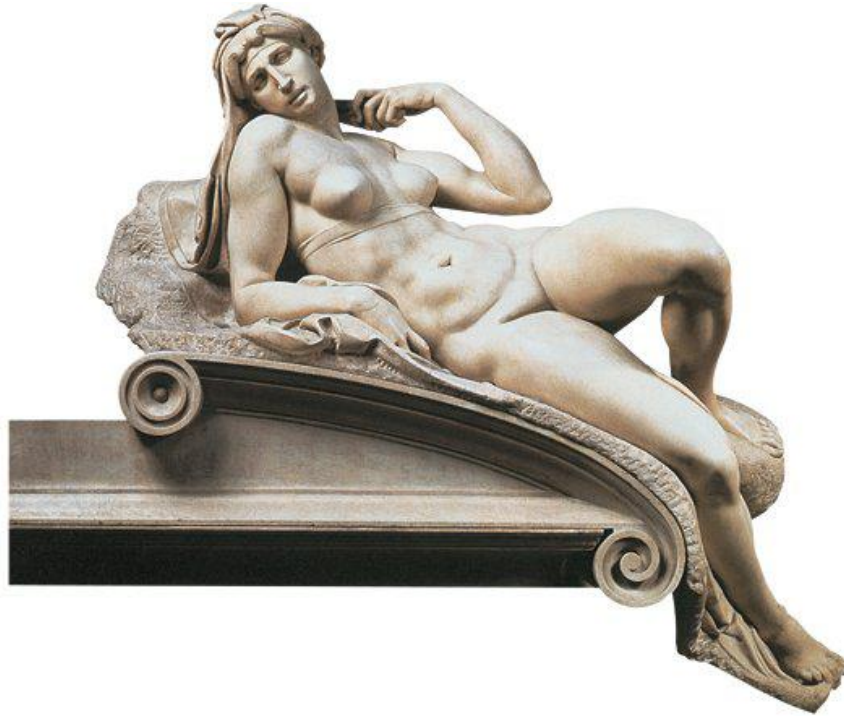
Su vida, a diferencia de la de otros artistas, fue siempre magnífica en todos los sentidos, y esto también se refleja en el carácter de su obra. Destacó en el arte del retrato, en el paisajismo y en la pinturas religiosas y de temas mitológicos. En todos estos tipos de pintura hubo otros que rivalizaron con él, pero su mayor gloria fue haber logrado la excelencia en todos ellos; era un artista de dotes universales, un genio completo; estable, sereno, majestuoso. Las hermosas mujeres reclinadas de Tiziano, ya sea que se llamaran Venus o de cualquier otra forma, están entre las creaciones más originales de los grandes maestros de la escuela veneciana, a la que tanto él como Giorgione pertenecían. Sus obras difieren en mucho de los desnudos florentinos, que generalmente se realizaban de pie; en ocasiones parecían el trabajo de un cuidadoso orfebre o de un gran escultor del mármol, debido a la fina precisión de sus contornos.



209. Niccolò Tribolo,
Alegoría de la Naturaleza, hacia 1529.
Mármol, alt: 115 cm.
Museo Nacional del Castillo,
Fontainebleau (Francia).



210. Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti), *La noche*
(detalle de la tumba de Julius de Medici), 1525-1527.
Mármol, 194 cm de largo. Capilla de los Medici,
San Lorenzo, Florencia (Italia).



211. Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti), *Aurora*
(Detalle de la tumba de Lorenzo de Medici), 1525-1527.
Mármol. Capilla de los Medici, San Lorenzo, Florencia (Italia).



212. Properzia de' Rossi,
José y la Esposa de Potiphar, hacia 1520.
Mármol, 550 x 580 cm.
Museo di San Petronio, Bolonia (Italia).



213. Lorenzo Lotto, *Venus y Cupido*, hacia 1530.

Óleo sobre tela, 92,4 x 111,4 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).

Lorenzo LOTTO
(Venecia, 1480 – Loreto, 1556)

Lotto aprendió en el estudio de Giovanni Bellini, con Giorgione y Tiziano. Trabajó en muchas ciudades además de Venecia, y terminó su vida ciego, en un monasterio. Conocido por sus retratos, en realidad trabajaba sobre todo como pintor religioso. Su obra, sumamente errática, muestra una gran variedad de influencias de Italia, así como del norte de Europa, pero también un agudo sentido de la observación y una frescura que no es característica de la tradición central veneciana.



214. Lucas Cranach el Viejo,
El juicio de Paris, hacia 1528. Óleo sobre tela,
101,9 x 71,1 cm. Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



215. Baldung Grien,
Madona con perico, hacia 1527.
Museo Nacional Alemán, Nuremberg (Alemania).



216. Tiziano (Vecellio Tiziano),
Santa María Magdalena en penitencia, 1533.
Óleo sobre tela, 118 x 97 cm.
Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia (Italia).



217. Baldung Grien,
Alegoría de la prudencia, 1529.
Óleo sobre panel de pino, 83 x 36 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).



218. Lucas Cranach el Viejo, *Adán y Eva*, 1528.

Óleo sobre panel, 172 x 63 cm.

Galería Uffizi, Florencia (Italia).



219. Correggio (Antonio Allegri),

El rapto de Ganímedes, 1531.

Óleo sobre tela, 163 x 71 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

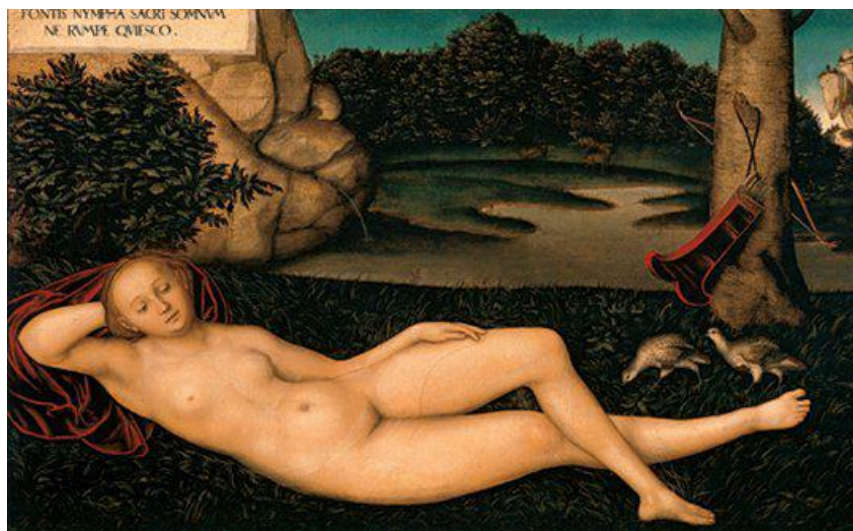


220. Correggio (Antonio Allegri),
Júpiter e Io, 1531. Óleo sobre tela, 163,5 x 70 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

Éste es uno de cuatro trabajos inspirados en la Metamorfosis de Ovidio. Estas obras fueron comisionadas por Ludovico de Gonzaga, que deseaba ofrecérselas a Carlos V en su consagración, pero finalmente las conservó para su studiolo. La elección del tema es simplemente un pretexto para la representación de la desnudez. La sensualidad y voluptuosidad de los cuerpos característica del estilo de Correggio se lleva aquí hasta el extremo. Al mismo tiempo, Tiziano pintó la Venus de Urbino. Por lo tanto, la pintura mitológica evoluciona hacia una representación más erótica y monumental de la figura humana.



221. Tiziano (Vecellio Tiziano),
Venus de Urbino, antes de 1538.
Óleo sobre tela, 119 x 165 cm.
Galería Uffizi, Florencia (Italia).



222. Lucas Cranach el Viejo,
Ninfa reclinada, hacia 1530-1534.
Óleo sobre madera, 75 x 120 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (España).



223. Atribuido a **Rosso Fiorentino**,
Leda y el cisne, hacia 1532.
Óleo sobre tela, 105,4 x 141 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).



224. Francesco Xanto Avelli, *Leda y el cisne*, hacia 1537.

Cerámica pintada, diámetro 27,5 cm.

Museo Civico Medievale, Bolonia (Italia).



225. **Benvenuto Cellini**, *El Salero de Francisco I*, 1540-1543.

Ébano, oro, esmaltado en parte, 26 x 33,5 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

Cellini, que fue demandado por muchos delitos graves, fue liberado del Castel Sant'Angelo por el Rey de Francia Francisco I. Permaneció al servicio de su mecenas de 1537 a 1545. Robado en 2003 y recuperado recientemente, el salero que Francisco I comisionó al artista es aún hoy su obra más codiciada. Hecho de oro macizo esmaltado en un pedestal de ébano, se compone principalmente de dos estatuas que simbolizan la unión de la Tierra y el Océano, Ceres y Neptuno, que dejan pasar una alegoría de la vida, y también de los Dioses de los cuatro vientos que destacan el flujo impasible del tiempo. Ceres, cuyo Cuerno de la Abundancia simboliza la fecundidad, es la guardiana del temploIÓNico situado a su derecha y destinado a contener la pimienta. En cuanto al barco finamente decorado a la derecha de Neptuno, fácilmente reconocible por su tridente y su carruaje de caparazones, es el receptáculo para toda la sal que haga falta. La posición de las dos estatuas en perfecto equilibrio destaca una de las

características del Manierismo: la sofisticación de las poses. La sensualidad de los cuerpos que se enfrentan uno al otro, sobre todo el de Ceres, cuya mano acaricia el seno, confirma también este punto de vista. Esta obra maestra es el logro más importante en orfebrería que queda del Renacimiento tardío y el único que se atribuye con certeza al gran artista italiano.

**Benvenuto CELLINI
(Florencia, 1500-1571)**

Artista italiano, escultor y trabajador de los metales, Benvenuto Cellini fue el tercer hijo de Giovanni Cellini, músico y artífice de instrumentos musicales. Cuando alcanzó la edad de quince años, su padre aceptó renunciar que se convirtiera en aprendiz de un orfebre. Ya se había hecho notar en su región nativa cuando lo desterraron por seis meses a Siena, donde trabajó para un orfebre; de ahí se mudó a Boloña, donde progresó en esa profesión. Después de visitar Pisa y después de establecerse un par de veces en Florencia por un breve tiempo, se marchó a Roma. Tenía diecinueve años. Las primeras tentativas que realizó en su arte fueron un ataúd de plata, seguido por algunos candelabros de plata y, posteriormente, un jarrón para el obispo de Salamanca, lo que lo puso en buena luz ante el Papa Clemente VII. En el ataque a Roma que realizó el condestable de Bourbon y que ocurrió inmediatamente después, en 1527, el valor y la dirección de Cellini resultaron ser de particular utilidad para el pontífice. Sus proezas prepararon el terreno para la conciliación con los magistrados florentinos y volvió poco después a su tierra natal. Ahí se dedicó con diligencia a la elaboración de medallas; las más famosas de fueron *Hércules* y *el León de Nemea* trabajada en oro repujado y *Atlas sosteniendo al mundo*, en oro en relieve. De Florencia pasó a la corte del duque de Mantua y luego otra vez a Florencia y a Roma, donde trabajó no sólo en la realización de joyería, sino también en la creación de troqueles para medallas privadas y para la casa de moneda papal.

Entre 1540 y 1545 trabajó en la corte de Francisco I en Fontainebleau y en París, donde creó su famoso salero de oro

enriquecido con esmalte (véase nº [255](#)). Después de aproximadamente cinco años de trabajo laborioso y suntuoso, las intrigas de los favoritos del rey hicieron que se retirara a Florencia, donde se dedicó a realizar obras de arte y a ejercitar su mal genio en rivalidades con el escultor Vaccio Bandinelli, que tenía muy mal carácter. Durante la guerra con Siena, Cellini fue asignado a reforzar las defensas de su ciudad nativa, y, aunque sus mecenas ducales lo trataron bastante mal, él siguió ganándose la admiración de sus conciudadanos por los magníficos trabajos que produjo. Murió en Florencia en 1571, soltero, sin dejar descendencia, y se le enterró con gran pompa en la iglesia de la Annuziata.

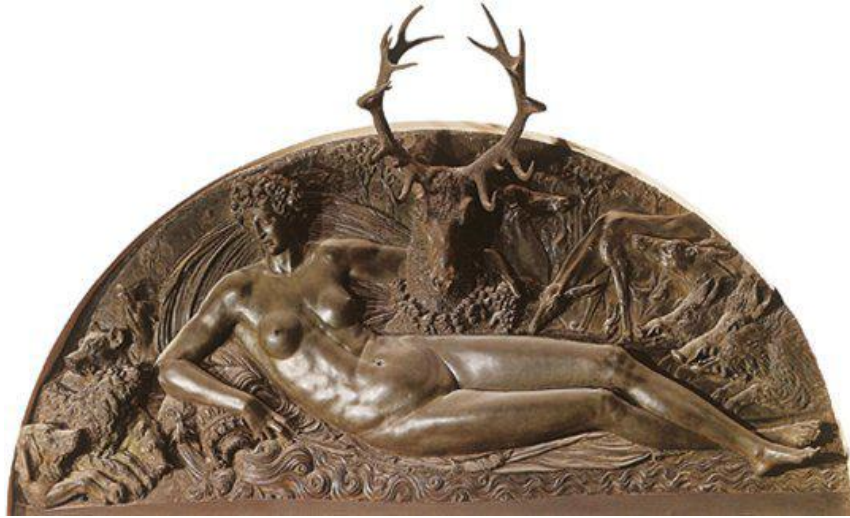
Además de sus trabajos en oro y plata ya mencionados, Cellini realizó varias esculturas a mayor escala. La más distintiva de estas obras es el conjunto en bronce de *Perseo sosteniendo la cabeza de Medusa*, un trabajo (sugerido en primer término por el Duque Cosimo de Medici) que ahora se encuentra en la Loggia dei Lanzi en Florencia, con toda su genialidad y la grandeza de una terrible belleza; es uno de los monumentos más típicos y memorables del Renacimiento italiano. La fundición de esta gran obra causó a Cellini grandes problemas y ansiedad; cuando la terminó, fue recibida con extasiado homenaje desde todas partes de Italia.



226. Girolamo della Robbia, *Leda y el Cisne*, hacia 1540.

Terracota barnizada, 26 x 66 cm.

Liebighaus, Fráncfort del Meno (Alemania).



227. Benvenuto Cellini,
Ninfa de Fontainebleau, 1542-1543.
Bronze, 205 x 409 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



228. Tiziano (Vecellio Tiziano), *Dánae y Cupido*,
hacia 1544-1546. Óleo sobre tela, 120 x 172 cm.
Museo y Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles (Italia).



229. Tiziano (Vecellio Tiziano),
Venus y Cupido con organista, 1548.
Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid (España).



230. Tintoretto (Jacopo Robusti),
Venus, Vulcano y Marte, 1545-1550.
Óleo sobre tela, 135 x 198 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).

TINTORETTO (Jacopo ROBUSTI)
(Venecia, 1518-1594)

Como el oficio de su padre era teñir sedas (“tintore” en italiano), Tintoretto recibió su apodo desde que era muy joven: “el pequeño tintorero”, “Il Tintoretto”.

Tintoretto se convirtió en el más importante pintor manierista italiano de la escuela veneciana. San Marcos, el santo patrono de Venecia, es el tema de dos de sus obras más importantes. La mayoría de sus obras más conocidas tienen que ver con temas religiosos. Sobre su vida profesional, una historia nos cuenta que los hermanos de la Confraternidad de San Rocco dieron a Tintoretto una comisión para realizar dos pinturas en su iglesia y luego lo invitaron a participar en una competencia con Veronese y otros pintores para la decoración del cielo raso del vestíbulo de su escuela. Cuando llegó el día, los demás pintores presentaron sus bocetos, pero cuando le pidieron los suyos a Tintoretto, este quitó una cubierta del cielo raso y les mostró el

trabajo ya pintado. “Queríamos bocetos”, le dijeron. “Así hago yo mis bocetos”, replicó él. Como seguían poniendo reparos, les regaló la pintura y, debido a las reglas de la orden, no pudieron rehusarse a aceptar el obsequio. Al final le ofrecieron que realizara todas las pinturas que necesitaban, y durante su vida cubrió sus muros con sesenta grandes composiciones.

Las características particulares de Tintoretto son su fenomenal energía y el ímpetu de sus obras, lo que le ganó el sobrenombre, entre sus contemporáneos, de “*Il Furioso*”. Creó una gran cantidad de pinturas, en una escala tan vasta que en algunas pueden notarse rastros de extravagancia y exceso de prisa; ello dio lugar al famoso comentario de Annibale Carracci que dijo que “aunque Tintoretto era de la misma talla que Tiziano, con frecuencia era inferior a Tintoretto”. El principal motivo de su obra es su amor por el escorzo y se dice que para ayudarse a realizar las poses complejas que tanto le gustaban, Tintoretto solía elaborar pequeños modelos de cera que disponía en un escenario, y experimentaba con distintas fuentes luminosas para dar efectos de composición, luz y sombras. Este método de composición explica la repetición en sus obras de las mismas figuras vistas desde diferentes ángulos.



231. Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo),

Alegoría de Venus y Cupido, 1540-1550.

Óleo sobre madera, 146,5 x 116,8 cm.

Galería Nacional, Londres (Reino Unido).

Esta pintura se envió al rey de Francia en 1568; su carácter erótico y erudito fueron del gusto del gobernante. La obra muestra erotismo bajo el pretexto de una alegoría moralista.

Agnolo BRONZINO (Agnolo di COSIMO)
(Florenia, 1503-1572)

Bronzino, pintor manierista florentino cuyo nombre verdadero era Agnolo di Cosimo, pudo haber recibido el apodo por el tono oscuro de su piel. Fue alumno e hijo adoptivo de Pontormo. Aunque mantuvo la obsesión e insistencia de su maestro por la precisión del dibujo, añadió un uso del color muy personal, aplicado de una forma clara y compacta que le daba un aspecto de barniz.

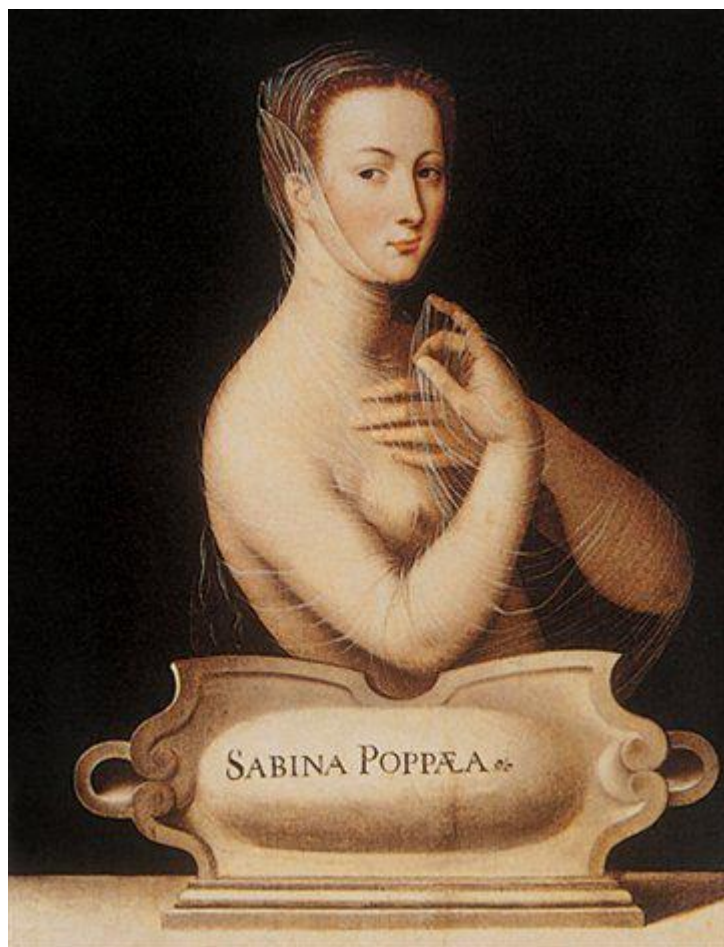
Sobresalió como retratista en la corte del Duque Cosimo I de Médici, donde pasó la mayor parte de su carrera, pero tuvo un éxito menor como pintor religioso. De hecho, pintó el tipo de obra religiosa que le dio mala reputación al manierismo. Sin embargo, tenía gran habilidad para pintar desnudos, como en *Alegoría con Venus y Cupido*. Su obra influenció la evolución del retrato de las cortes europeas durante un siglo, gracias a su representación fría y falta de emotividad, que transmitía una seguridad casi insolente.



232. **Giorgio Vasari**, *El baño de Venus*, hacia 1558.

Óleo sobre panel de madera.

Galería Nacional de Stuttgart, Stuttgart (Alemania).



233. Escuela de Fontainebleau,

Sabina Poppaea, 1550-1560.

Óleo sobre panel, 82,5 x 66 cm.

Museo de Arte y de Historia, Ginebra (Suiza).



234. Tintoretto (Jacopo Robusti),

Leda y el cisne, siglo XVI.

Óleo sobre tela, 162 x 218 cm.

Galería Uffizi, Florencia (Italia).



235. Tintoretto (Jacopo Robusti),

El baño de Susana, 1560-1562.

Óleo sobre tela, 146,6 x 193,6 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

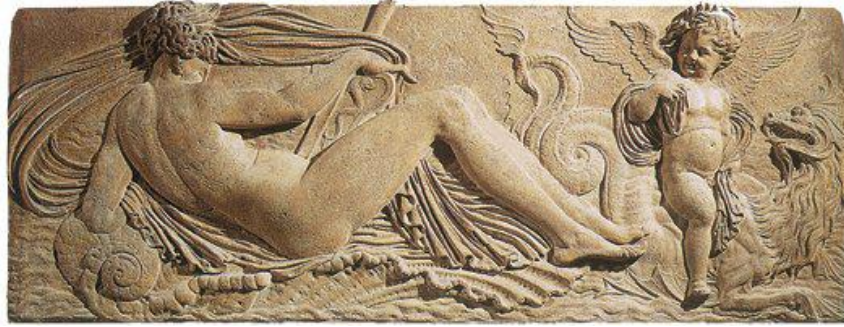
Tintoretto logró preservar los colores y la luz de la tradición veneciana e incluso declaró que aspiraba a combinar los colores de Tiziano con los dibujos de Miguel Ángel. La pintura describe la escena del viejo testamento en la que Susana es sorprendida en el baño por dos intrusos.



236. Jean Cousin, *Eva Prima Pandora*, hacia 1550.

Óleo sobre tela, 97,5 x 150 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

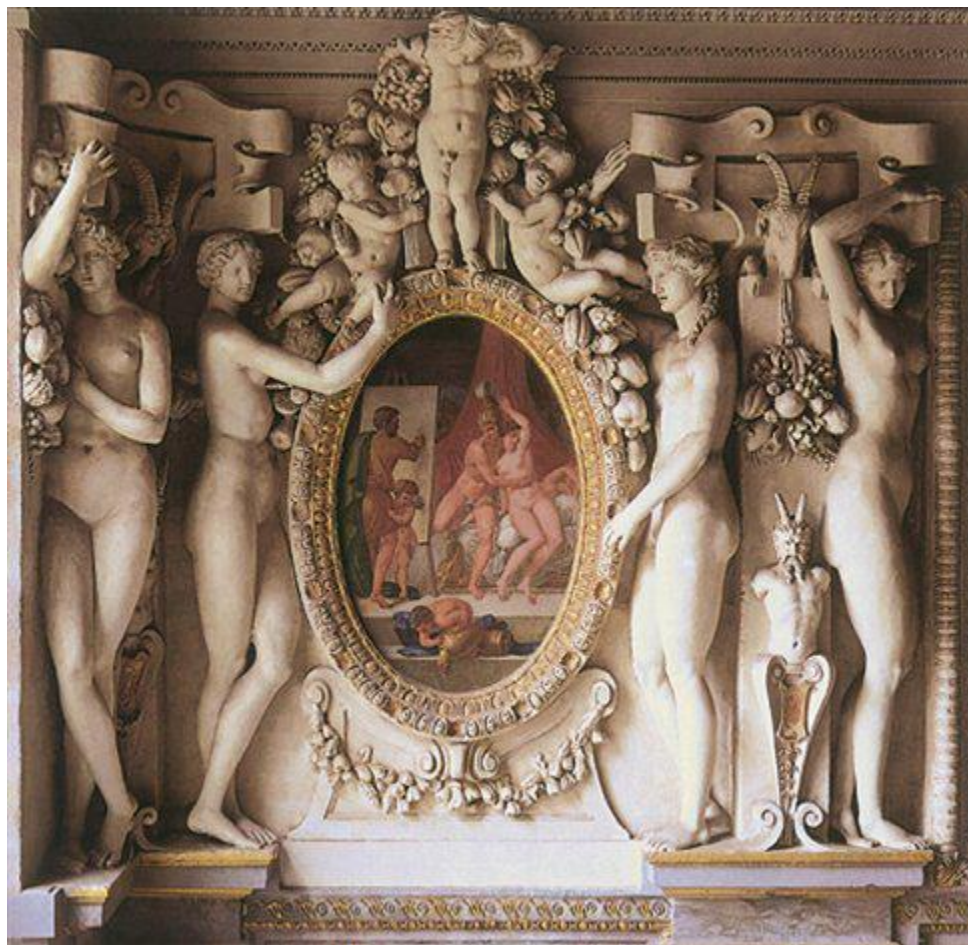


237. Jean Goujon, *Ninfa y Espíritu*, 1549.
Piedra, 74 x 195 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Jean GOUJON **(Activo entre 1540-1563)**

Escultor francés del siglo XVI. La primera mención de su nombre se encuentra en las cuentas de la iglesia de San Maclou, en Rouen, en el año 1540. Al dejar Rouen, Goujon fue empleado por Pierre Lescot, el célebre arquitecto del Louvre, para realizar las restauraciones de Saint-Germain l'Auxerrois. En 1547 apareció la traducción francesa de Vitruvio, de Martin, cuyas ilustraciones fueron realizadas, según nos dice el traductor en su “Dedicatoria al Rey” por Goujon, “naguères architecte de Monseigneur le Connétable et maintenant un des vôtres”. De esta declaración concluimos no sólo que Goujon había entrado al servicio de la corte al subir al trono Enrique II, sino que anteriormente había sido empleado de Bullant en el Château de Ecoen. Entre 1547 y 1549 trabajó en la decoración de la Loggia, ordenada por Lescot para la entrada de Enrique II en París, que tuvo lugar el 16 de junio de 1549. A fines del siglo XVIII, Bernard Poyet reconstruyó el edificio de Lescot en la Fontaine des Innocents, una variación considerable del diseño original. En el Louvre, Goujon, bajo la dirección de Lescot, ejecutó los tallados de la esquina sudoeste del patio, los relieves de la Escalera de Enrique II y la Tribuna de las Cariátides. Junto con Philibert Delorme, Goujon trabajó para Diana de Poitiers en la ornamentación del Château d'Anet, que se erigió entre 1548 y 1554. Desgraciadamente, las cuentas de la edificación de Anet se han perdido. Goujon ejecutó un gran número de trabajos de igual

importancia que fueron destruidos o se perdieron durante la Revolución Francesa. En 1555 su nombre aparece otra vez en las cuentas del Louvre, y sigue haciéndolo cada año, hasta 1562, cuando se pierde todo rastro suyo. En el curso de ese año se realizó un intento por eliminar de los empleos en la corte real a todos aquellos sospechosos de tener tendencias protestantes. Goujon siempre se ha considerado un Reformista; en consecuencia, es posible que cayera víctima de este ataque.



**238. Francesco Primaticcio, *Los aposentos de la duquesa de Etampes*, ahora conocido como la *Escalinata real*, 1541-1544. Estuco.
Museo Nacional del Castillo, Fontainebleau (Francia).**



239. Jean Goujon,

Ninfa y Tritón, mediados del siglo XVI.

Piedra, 73 x 195 x 12 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

Este bajo-relieve formó parte de una fuente, hecha por Jean Goujon para celebrar la entrada oficial de Enrique II en París. Re-erigida en forma de un quiosco en el centro de la plaza de los Inocentes (un sitio que solía ser un cementerio infantil) en 1787, fue recreada como una fuente a principios del siglo XIX. Cuando, más tarde, durante el imperio, se mejoró el sistema de tuberías de agua y la fuente quedó inútil, el bajo-relieve se extrajo de la base para protegerlo del deterioro. Esculpido por Jean Goujon, está inspirado en la antigüedad. La mitología cuenta que Tritón, Dios del lago salado de Tritonis, hijo de Poseidón y Anfitrita, fue derrotado porque se quedó dormido, completamente ebrio, después de beber un cráter de vino hasta el fin. También es el nombre dado a sus descendientes, que tienen cuerpo de hombre y cola de pez. Los símbolos de los Tritones son el caparazón y el tridente, y forman, con las Nereidas, el cortejo de los grandes dioses marinos. Estos cortejos con frecuencia se representan en los sarcófagos antiguos. En este bajo-relieve, las ninfas y volutas marinas llenan perfectamente el marco de la escultura, en el que Jean Goujon nos ofrece un nuevo enfoque espacial. La fluidez de la línea y la preocupación estética de las figuras destaca la maestría perfecta de la escultura manierista realizada por el artista. Vuelve a un punto en la Antigüedad e idealiza la belleza Helenista.



240. Benvenuto Cellini,
Apolo y Jacinto, 1545-1548. Mármol.
Museo Nacional del Bargello,
Firenze (Italia).



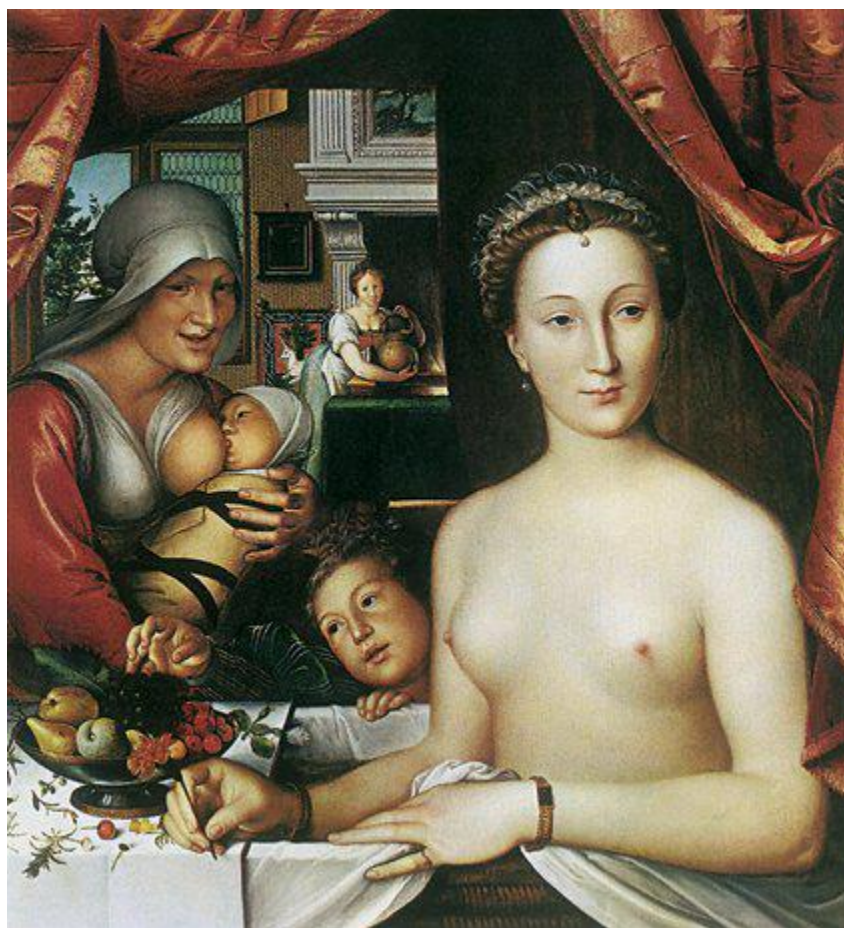
241. Anónimo, Diana con ciervo,
conocido como la *Diana de Anet*, hacia 1548-1555.
Mármol, 211 x 258 x 135 cm. Museo del Louvre,
París (Francia).

El château de Anet, construido por Philibert Delorme de 1547 a 1552 para la amante favorita de Enrique II, Diane de Poitiers, fue originalmente el sitio de esta magnífica estatua, cuya fuente se colocó entonces en medio del parque. El creador de esta obra maestra permanece anónimo, aunque se le ha atribuido a Cellini, Goujon y hasta a Jacquiot. Inspirado en la mitología, este grupo que parece representar a la Diana casta que abraza Actaeon, a quien transformó en un ciervo porque la había sorprendido bañándose, en realidad representa el amor real entre Enrique II y Diane de Poitiers, y las astas doradas del ciervo son un símbolo de la corona real. Otra interpretación podría rendir homenaje al difunto esposo de Diane,

Louis de Brézé, un gran cazador de Francia, debido a la presencia de los podencos, interpretación confirmada por el cenotafio en el que la estatua está esculpida. La armonía de la línea y el equilibrio son perfectos. A través del uso de una línea paralela, el arco de Diana equilibra la diagonal creada por la altura de los cuernos. La sofisticación del pelo de Diana contrasta con su magnífica abierta desnudez, que da una sensualidad particularmente intensa a la obra. Este primer gran desnudo de la escultura francesa es un ejemplo sorprendente del Manierismo francés en la Escuela de Fontainebleau.



242. Jacopo Sansovino,
Venus y Cupido, hacia 1550. Bronce, alt: 88,9 cm.
El Centro Getty, Los Ángeles (Estados Unidos).



243. François Clouet, *Una dama en su baño*, hacia 1571.
Óleo sobre panel, 92,3 x 81,2 cm. Galería Nacional de Arte,
Washington D.C. (Estados Unidos).

Una nodriza alimenta a un bebé, mientras la dama desnuda parece reflexionar sobre lo que escribirá con el instrumento que tiene en la mano derecha. Un niño travieso está a punto de tomar una fruta del frutero que está en la tabla colocada sobre la bañera de la dama. Pueden verse actividades domésticas por todas partes, cuando las cortinas se separan para permitirnos un vistazo íntimo a un momento en la vida de la dama. El trabajo incluye varios símbolos de esperanza para el futuro; la ventana abierta, el niño lactando, las flores primaverales y la alegre nodriza. El equilibrio y juego de los muchos círculos y óvalos a través de la obra se logra con algunos fuertes trazos horizontales.

La elegancia del cuerpo humano

1563-1810

Tras el Concilio de Trento, celebrado en 1563, surgió una nueva era. Como reacción contra la adulación renacentista al cuerpo humano, la Iglesia decretó el final de la imagerie “licenciosa”. En 1552, Veronese fue conminado a comparecer ante la Inquisición para dar cuenta de los aspectos impropios de su pintura *La Última Cena*. A pesar de que el excesivo artificio del Manierismo continuó en cierta medida, especialmente materializado en la escuela de Fontainebleau en Francia, en el marco de este nuevo clima los artistas buscaron nuevos medios para la expresión del erotismo.

La relativamente rápida recuperación del arte erótico de la censura impuesta en el Concilio de Trento demostró que el poder de la Iglesia estaba declinando. Los cambios políticos y económicos permitieron el desarrollo de mecenas artísticos procedentes de una nueva clase media, en un momento en que los encargos religiosos comenzaban a disminuir. En respuesta a estos cambios culturales, se desarrolló un amplio espectro de estilos y temas.

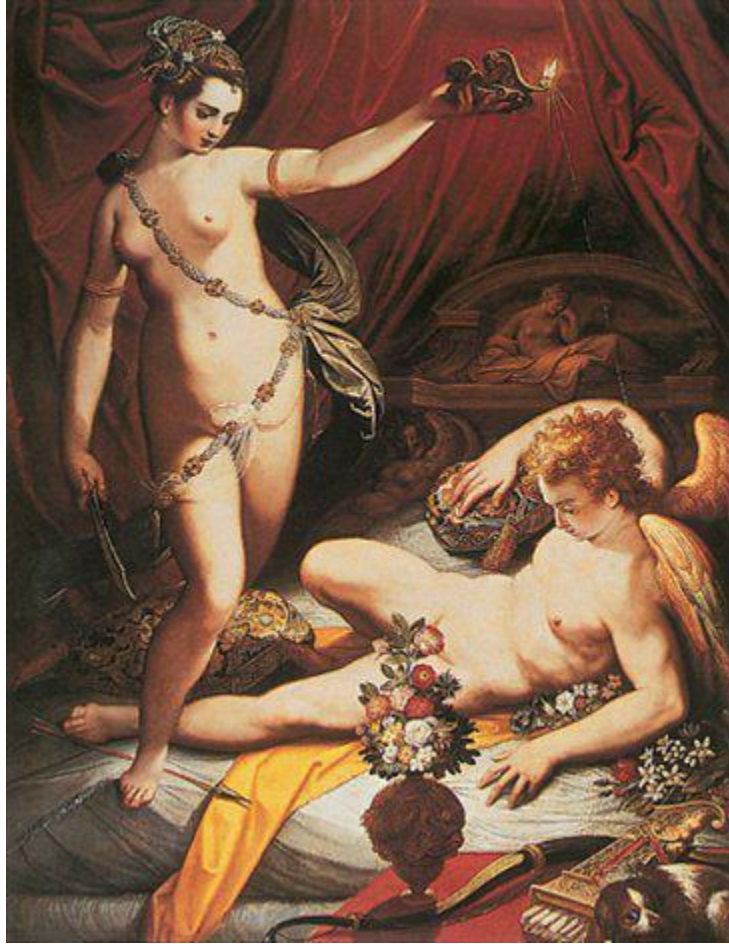
La variedad es el rasgo principal que caracteriza al arte barroco del siglo XVII. En Italia, el escultor Bernini adaptó el clasicismo renacentista al servicio tanto de la Iglesia como de mecenas privados. El [*Éxtasis de Santa Teresa*](#) demostró hasta qué punto el erotismo también tenía mucho que decir incluso después de la Contrarreforma; en dicha escultura, la santa española parecía estar en plenas convulsiones orgásmicas, más que experimentando una visión divina. Caravaggio ofrecía un enfoque radicalmente diferente, empleando un realismo extremo y a veces incorporando elementos eróticos homosexuales en sus representaciones. Rubens retrató un nuevo ideal de belleza femenina en sus célebres desnudos. Sin embargo, la mayor variedad de arte erótico se concentró en Holanda. Algo similar ocurrió en la literatura; Molière celebró la leyenda de un libertino español en su obra teatral *Don Juan o el convidado de piedra*.

Esta manera de libertinaje se convertiría en una importante fuerza cultural del siglo XVIII. La muerte de Luis XIV en 1715 fue también la

muerte del absolutismo. Nuevos escritores y pensadores, como Voltaire y Rousseau, lucharon por los derechos del individuo y el establecimiento de nuevos sistemas políticos y abrieron el camino a la Ilustración. Una atmósfera más despreocupada se reflejó en el ligero y delicado Rococó, irresistiblemente atractivo para las nuevas generaciones de aristócratas europeos, y en el que el erotismo desempeñaba un papel crucial. *El columpio*, de Fragonard, representaba el estereotipo de libertino aristocrático levantando ávidamente las faldas de su dama. La tradición libertina alcanzó su cumbre con los escritos del Marqués de Sade, cuya primera publicación, *Justine* (1791), incluía descripciones detalladas de episodios de libertinaje sexual.

El siglo llegó a su fin en medio de revoluciones políticas y sociales, y una nueva seriedad reemplazó pronto a la atmósfera de libertinaje. El auge de Napoleón marcó una nueva era. Se reavivó de nuevo el Clasicismo, pero un nuevo movimiento surgía con gran pujanza: el Romanticismo. A pesar de estos desarrollos, la representación del cuerpo humano seguía siendo en gran medida estilizada y artificial, como los desnudos sinuosos y alargados de Ingres (véase n° [390](#)). Pero el nuevo énfasis del romanticismo sobre la emoción y la psicología estaba destinado a crear un fértil terreno para el desarrollo del erotismo.

Con un espíritu similar al del libertinaje francés, la tradición *shunga* alcanzó su punto culminante durante el siglo XIX en Japón. Durante el período Edo del arte *shunga* se representó una amplia variedad de temas eróticos heterosexuales, homosexuales y fetichistas que eran objeto de disfrute de hombres y mujeres de todas las clases sociales. Es interesante destacar que casi todos los artistas de este período crearon arte *shunga* durante sus carreras sin miedo alguno a que su prestigio artístico se viera perjudicado por ello.



244. Jacopo Zucchi, *Cupido y Psiquis*, 1589.

Óleo sobre tela, 173 x 130 cm.

Villa Farnesio, Roma (Italia).



245. Veronese (Paolo Caliari),
Venus y Adonis, 1561. Óleo sobre tela,
123 x 174 cm. Colección Nacional de Arte,
Augsburgo (Alemania).

VERONESE (Paolo CALIARI)
(Verona, 1528 – Venecia, 1588)

Paolo Veronese fue uno de los grandes maestros de finales del Renacimiento en Venecia, junto con Tiziano y Tintoretto; se les consideraba como un triunvirato. Su verdadero nombre era Paolo Caliari; se le conocía como Veronese (veronés) por ser natural de Verona. Es famoso por sus obras de supremo colorido y por sus decoraciones ilusionistas tanto en frescos como en pintura al óleo.

Especialmente célebres son sus grandes pinturas de festines bíblicos, que realizó para refectorios de monasterios en Venecia y en Verona (como *Las bodas de Caná*). Pintó también muchos retratos, retablos y escenas históricas y mitológicas. Dirigió un taller familiar que permaneció abierto aun después de su muerte. Aunque tuvo un gran éxito, su influencia inmediata fue limitada. Sin embargo, para el maestro flamenco del barroco Pedro Pablo Rubens y para los pintores venecianos del siglo XVIII, en especial Giovanni Battista Tiepolo, el manejo del color y de la perspectiva de Veronese les proporcionó un punto de partida indispensable.

La calidad de sus pinturas refleja una sobria circunspección. Veronese es sencillamente lo que fue: un pintor. El propósito de sus pinturas es evidente de inmediato. Algunas personas dirán que esta obviedad es el objetivo primordial de la pintura; que “el arte por el arte mismo” debería ser el único fin del pintor; que la representación de cualquier cosa que no sea lo que está frente a los ojos es salirse del ámbito de ese arte, y que la preferencia que tanta gente siente por una pintura que es atractiva no sólo para los ojos, sino para el intelecto o para el sentido dramático y poético es sólo prueba de un gusto vulgar que confunde la pintura con la ilustración. La mejor respuesta a esto es que no sólo los profanos en la materia, sino también los artistas de todas las épocas, artistas de una talla tal que no es posible descartarlos, han tratado de reforzar la grandeza de las simples apariencias con algo que sea atractivo para el espíritu y la mente de los hombres.



246. Veronese (Paolo Caliari),

Marte y Venus unidos en el amor, hacia 1570.

Óleo sobre tela, 205,7 x 161 cm.

Museo Metropolitano de Arte,

Nueva York (Estados Unidos).



247. Escuela de Fontainebleau,

Dama en su baño, hacia 1590.

Óleo sobre panel, 37,5 x 43,5 cm.

Museo de Bellas Artes, Dijon (Francia).



248. Palma il Giovane,
Venus y Marte, hacia 1585-1590.
Óleo sobre tela, 130,9 x 165,6 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).



249. Giambologna (Giovanni Bologna),

El rapto de las Sabinas, 1581-1583.

Mármol, alt: 410 cm. Corredor de Lanzi,
Plaza de la Señoría, Florencia (Italia).

El rapto de las sabinas realizado por Giambologna es un magnífico ejemplo del virtuosismo de este artista. Si la alusión a un episodio mitológico es evidente en su nombre, los otros ven en ello una alegoría de las tres edades de la vida: el adolescente frágil, el hombre crecido en la cúspide de su aptitud física y el hombre viejo. Más allá del uso fino de la técnica mostrada en este grupo de tres figuras equilibradas esculpidas de un bloque de mármol rechazado, esta escultura personifica en sí misma la técnica de la figura serpentina que encontró su expresión perfecta en la obra de Giambologna, y en esta escultura en especial. En su obra, el artista

transforma la comprensión de la escultura misma cuando invita al espectador a participar en el trabajo.

Esta escultura puede y debe ser vista desde todos los ángulos con la misma emoción e intensidad. La complejidad de la posición torcida del grupo de mármol y la delicadeza de los cuerpos hace de esta obra una de las esculturas manieristas más hermosas, y pone a Giambologna en la cumbre de su arte. Su búsqueda por la estética parece estar en la altura de su poder. Durante más de tres siglos las esculturas de Giambologna fueron preferidas a las de cualquier otro, salvo por las de Miguel Ángel, su modelo. Su investigación en la interpretación del movimiento y la elevación influirían en muchos de sus sucesores, como Bernini. La historia de la escultura lo reconoce como el vínculo evidente y necesario entre Miguel Ángel y Bernini, ya que su estilo influyó todo el movimiento Barroco.

**GIAMBOLOGNA (Giovanni BOLOGNA)
(Douai, 1529 – Florencia, 1608)**

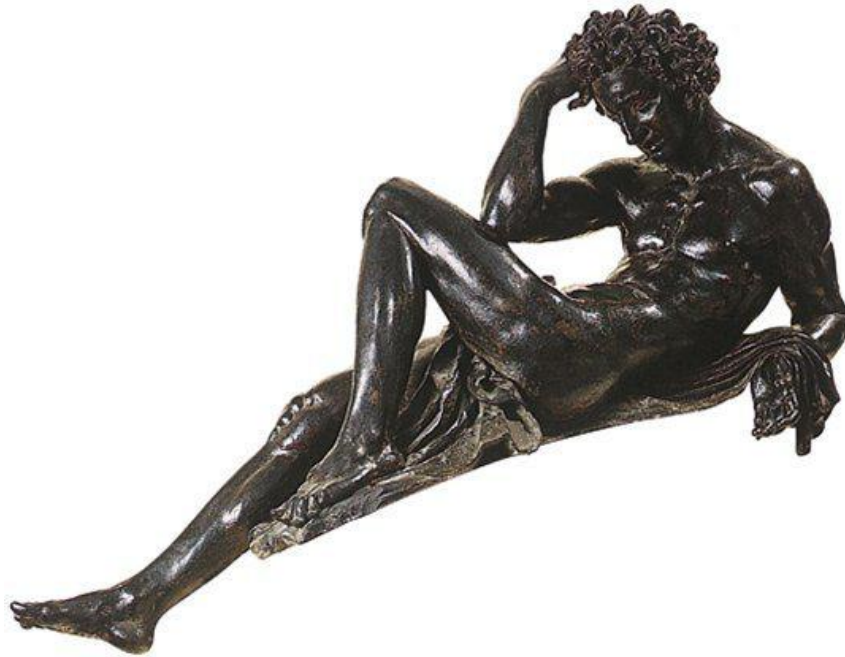
Giambologna fue el escultor más exitoso y conocido que trabajó en Italia entre Miguel Ángel y Bernini. En su obra no existe una clara huella de sus orígenes nortños y podría considerársele como el escultor más representativo del estilo manierista en Italia. Giambologna fue aprendiz del escultor flamenco Jacques Du Broecq que había estado en Italia y estaba abierto a las influencias del estilo de ese país. Giambologna viajó a Roma, donde pasó dos años absorbiendo las lecciones del Alto Renacimiento y donde fue capaz de estudiar de primera mano las esculturas redescubiertas de la antigüedad. Cuando regresaba a Flandes en 1552 Giambologna se detuvo en Florencia, donde se le convenció de que se quedara y donde terminó siendo el escultor de la corte de los duques de Medici de Toscana. La corte de Medici tenía mucha influencia en las cuestiones de moda, y debido a su posición, la fama de Giambologna se extendió por las cortes de Europa.

Con sus posturas complejas de *ballet*, sus composiciones en espiral y el corte virtuoso del mármol, su obra de tres figuras, la [Violación de una Sabina](#), de 1581-1583 en la Loggia de Lanzi puede considerarse como un ejemplo definitorio del estilo manierista en la escultura.

Entre otras grandes obras de Giambologna se encuentran los elegantes bronce de [Mercurio](#) volador (en varias versiones), la figura de mármol, mayor que el tamaño normal, de *Sansón matando a un filisteo* (1560-1562, Museo Victoria y Albert, Londres), la enorme pero alegre fuente de Neptuno en Boloña (terminada en 1556) y los numerosos y exquisitos bronce de tamaño pequeño que se produjeron en su taller y que en ocasiones se usaron como obsequios diplomáticos.



250. Giambologna (Giovanni Bologna),
Figura femenina (posiblemente Venus,
anteriormente llamada *Betsabé*),
1571-1573. Mármol, alt: 114,9 cm.
El Centro Getty, Los Ángeles (Estados Unidos).



251. **Barthélemy Prieur**, *Espiritu*,
detalle del monumento del funeral de
Christophe de Thou, 1585. Bronce, 46 x 107 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Barthélemy PRIEUR
(Berzieux, 1536 – París, 1611)

Este escultor francés murió en París en 1611. Por lo poco que se conoce de su vida, se sabe que trabajó en Turín para el Duque Emmanuel-Filiberto de Saboya entre 1564 y 1567. Llegó a París en 1571 y encontró su mecenas en el condestable Anne de Montmorency, quien lo contrató en el castillo d'Ecouen. Prieur fue el creador de dos monumentos sagrados dedicados al condestable: una tumba en la iglesia de Montmorency y una columna funeraria en la Iglesia de Celestina en París. Por la columna funeraria, monumento al corazón de Anne de Montmorency, se le encargó la creación de tres esculturas alegóricas de tamaño natural, que actualmente se exhiben en el Louvre. El monumento original se había desmontado durante la Revolución Francesa. Las estatuas representan *la Paz*, *la Justicia* y *la*

Abundancia. En 1573, Prieur trabajó para Catalina de Médicis en la decoración del Palacio de las Tullerías. Finalmente, a principios de 1576, creó el monumento funerario de Magdalena de Saboya, esposa del condestable Anne de Montmorency, basado en los dibujos de Bullant. Desde la demolición del monumento en 1793, lo único que queda son estatuas recostadas y algunos fragmentos expuestos en el Louvre.



252. Giambologna (Giovanni Bologna),
Mercurio, 1564-1580. Bronce,
alt: 75 cm. Museo Nacional del Bargello,
Firenze (Italia).

Alrededor de 1560 Giambologna recibió un encargo del Papa Pío IV para un Mercurio en bronce, con el dedo levantado hacia Dios, la fuente infinita del conocimiento. Aunque el encargo se canceló, este Dios alado tuvo tal éxito que muchos de los soberanos más poderosos de la época, como Francisco I, que ordenó dos, Ottavio Panese, Duque de Parma, Fernando I y hasta Cósimo I lo hicieron copiar en diferentes tamaños. Cinco de estas copias pueden atribuirse con certeza al escultor. Por ello, es sencillo entender la increíble influencia que Giambologna tuvo por toda Europa, ya que sus obras viajaban con facilidad.

Estas pequeñas estatuas fueron, a menudo, obsequios de suavizar las relaciones internacionales y reforzar alianzas. Este Mercurio del Louvre, que se reproduce aquí, fue un obsequio al Emperador Maximiliano II durante las negociaciones diplomáticas con respecto al casamiento de Francisco de Medici, que se convertiría en el patrocinador de Giambologna, y Anna de Austria.

El pie de su Mercurio descansa en el aliento de Céfito, cuya cabeza está montada en un medallón dedicado a Maximiliano, un signo de protección.

No obstante, esta elección se hizo a propósito. El mensajero del amor, Mercurio (o Hermes para los griegos), tiene la ambivalencia no sólo de ser el mensajero de los Dioses del Monte Olimpo, lo que podría halagar a quien lo recibiera, sino que también era protector del comercio. El cuerpo de Mercurio con su figura delgaducha se parece mucho al Perseo de Cellini.

La armonía de la línea es perfecta, el brazo derecho estirado en contrapposto que equilibra la posición del cuerpo, que descansa con la gracia en la pierna izquierda, y también el paralelo formado por el caduceo (el bastón tradicional de Mercurio) con el brazo estirado hacia el cielo, como rindiendo homenaje. La delicadeza de la ejecución y la magnífica postura, concebida en una espiral que alienta al espectador a caminar alrededor de esta obra maestra, hace de esta escultura un ejemplo admirable del manierismo en su mejor momento.



253. Adriaen de Vries,
Mercurio y Psiquis, 1593. Bronce,
alt: 215 cm. Museo del Louvre,
París (Francia).

Adriaen de VRIES
(La Haya, hacia 1560 – Praga, 1626)

El escultor holandés Adriaen de Vries jugó un papel muy importante en el desarrollo del manierismo en el Norte de Europa. Durante la década de 1580, residió en Italia y fue alumno de Giambologna en Florencia, donde hizo copias para el Emperador Rodolfo II. La primera obra conocida del escultor es su [*Mercurio y Psique*](#), que se exhibe en el Louvre, y que está inspirado en el estilo de Giambologna.

Tuvo que volver a Praga, y desde ahí se le envió a Augsburg donde vivió durante varios años y creó obras significativas, principalmente la *Fuente de Mercurio* en 1599 y la *Fuente de Hércules* en 1602. La mayoría de sus obras realizadas en bronce se beneficiaron considerablemente de la naturaleza del medio, que le da carácter y curvas a las composiciones. Paradójicamente, ninguno de los encargos que llevó a cabo llegó jamás a los Países Bajos.



254. Caravaggio (Michelangelo Merisi),

Baco enfermo o Sátiro con uvas,

hacia 1593. Óleo sobre tela, 67 x 53 cm.

Galería Borghese, Roma (Italia).

**CARAVAGGIO (Michelangelo MERISI)
(Caravaggio, 1571 – Port'Ercole, 1610)**

Después de residir en Milán durante su época de aprendiz, Michelangelo da Caravaggio llegó a Roma en 1592. Ahí comenzó a pintar y en su obra se refleja el realismo y un análisis psicológico de sus modelos. Caravaggio fue tan temperamental en sus pinturas como en su alocada vida. Dado que también aceptaba comisiones de prestigio de la Iglesia, su estilo dramático y su realismo se

consideraron inaceptables. El claroscuro había existido mucho antes de Caravaggio, pero fue él quien lo convirtió en una técnica definitiva, haciendo las sombras aún más oscuras y clavando a sus modelos en un cegador rayo de luz. Su influencia fue inmensa, en un principio sobre aquellos que fueron sus discípulos más o menos directos. Famoso durante su vida, Caravaggio tuvo un gran impacto en el arte barroco. Las escuelas genovesa y napolitana aprendieron mucho de él, y el gran movimiento de la pintura española del siglo XVII estuvo relacionado con estas escuelas. En las generaciones posteriores, los pintores mejor dotados oscilaron entre las lecciones de Caravaggio y las de Carracci.

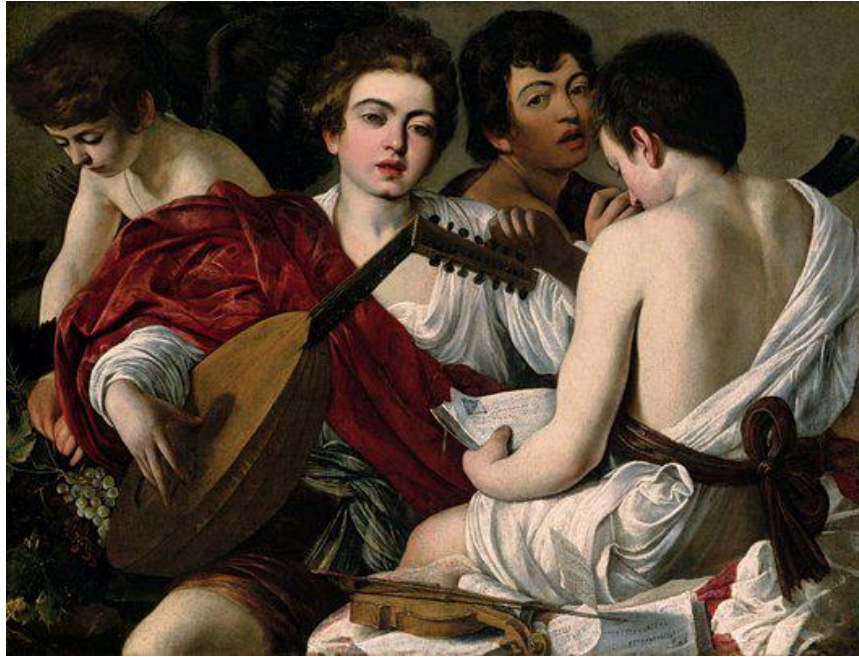


255. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
Baco, hacia 1596. Óleo sobre tela,
95 x 85 cm. Galería Uffizi, Florencia (Italia).



256. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
Muchacho con canasta de frutas, hacia 1593.
Óleo sobre tela, 70 x 67 cm. Galería Borghese,
Roma (Italia).

El tema de la pintura es definitivamente la canasta de frutas. El modelo y la canasta de frutas reciben la luz diagonal del sótano característica del estilo del artista.



257. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
Los músicos, hacia 1595. Óleo sobre tela,
92 x 118,4 cm. Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).

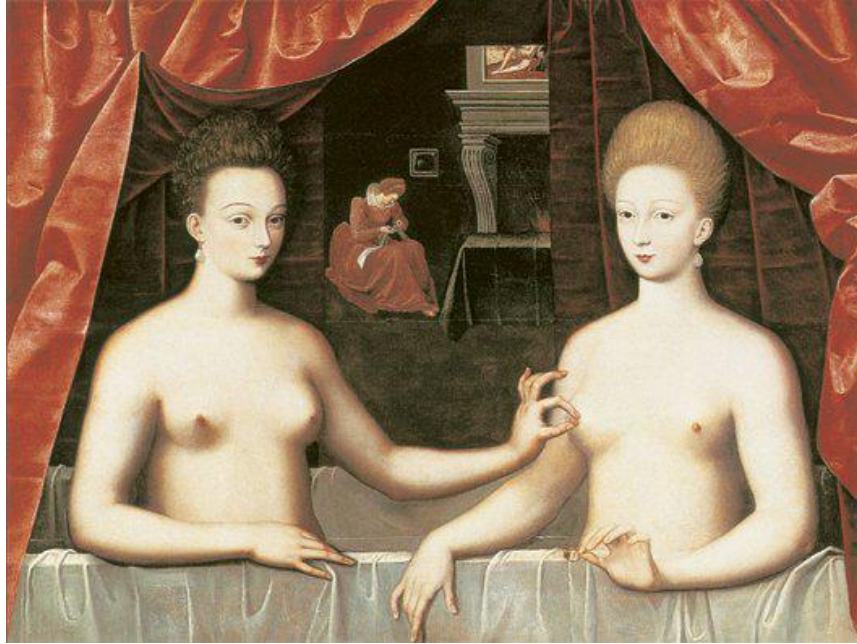


258. Caravaggio (Michelangelo Merisi),

Muchacho mordido por un lagarto, 1593.

Óleo sobre tela, 65,8 x 52,3 cm.

Colección Longhi, Florencia (Italia).



259. Escuela de Fontainebleau,
Gabrielle d'Estrée y la duquesa de Villars, 1594.
Óleo sobre panel, 96 x 125 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Se piensa que el gesto ostentoso insinúa la maternidad de Gabrielle d'Estrée, que dio a luz al hijo bastardo de Enrique IV, César de Vendôme, en 1594. Lleva un anillo, símbolo de su amor por el rey y del matrimonio que le prometió.



**260. Hans von Aachen, *Pareja riendo con un espejo*,
hacia 1596. Óleo sobre cuero, 25 x 20 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).**



261. Bartholomaeus Spranger,

Venus y Adonis, hacia 1597.

Óleo sobre tela, 163 x 104,3 cm.

Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



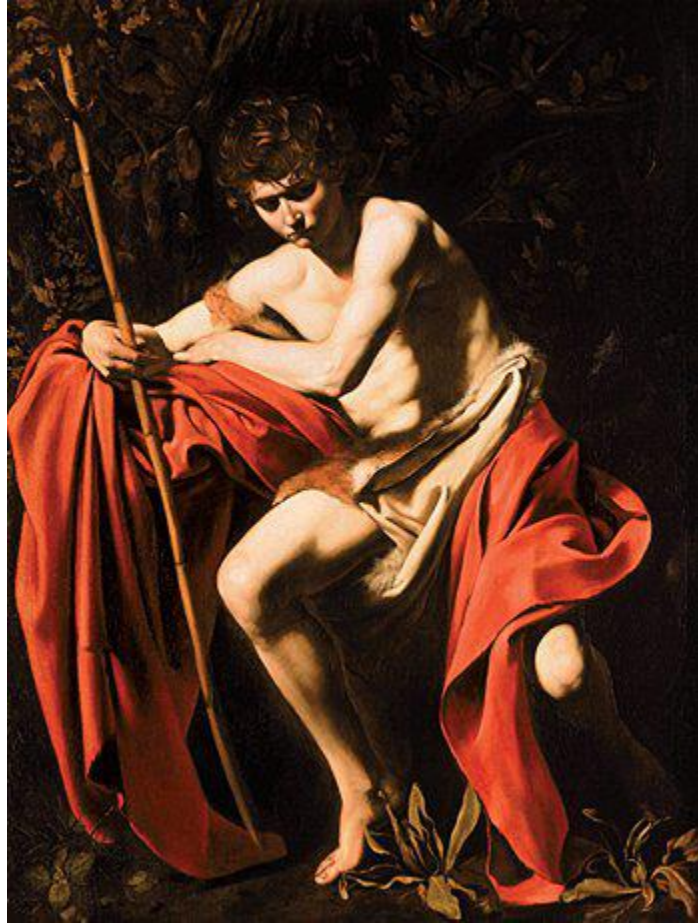
262. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
El Amor victorioso, 1601-1602. Óleo sobre tela,
156 x 113 cm. Galería de Pinturas de los
Maestros Antiguos, Berlín (Alemania).



263. Hans von Aachen, 1600.



264. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
San Juan Bautista, 1604-1605. hacia 1600.
Óleo sobre tela, 94 x 131 cm. Galería Nacional
de Arte Antiguo del Palacio Barberini, Roma (Italia).



265. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
San Juan Bautista en el desierto,
1604-1605. Óleo sobre tela, 172,7 x 132,1 cm.
Galería de Arte Nelson, Kansas City (Estados Unidos).



266. Pedro Pablo Rubens, *Sansón y Dalila*, 1609-1610.

Óleo sobre madera, 185 x 205 cm.

Galería Nacional, Londres (Reino Unido).

Pedro Pablo RUBENS
(Siegen, 1577 – Amberes, 1640)

El arte ecléctico con el que soñaba la familia Carracci quedó finalmente plasmado en la obra de Rubens, con toda la facilidad del genio. Sin embargo, el problema era mucho más complicado para un hombre del norte, que deseaba añadir una fusión de los espíritus flamenco y latino, algo cuya dificultad se había reflejado en los intentos más bien pedantes del romanismo. Lo logró sin perder nada de su desbordante personalidad, su inquieta imaginación y los descubrimientos llenos de encanto del pintor con el mejor manejo del color que haya existido.

Rubens, el gran maestro de la exuberancia de la pintura barroca, tomó del Renacimiento italiano lo que le fue útil, y sobre ello

construyó un estilo propio. Se le distingue por un maravilloso dominio de la forma humana y una riqueza sorprendente en sus colores espléndidamente iluminados. Fue un hombre de gran aplomo intelectual y estaba acostumbrado a la vida mundana, dado que viajaba de una corte a otra con gran pompa, como un enviado de confianza.

Rubens fue uno de esos raros mortales que realmente son una honra para la humanidad. Era atractivo, bueno y generoso, y amaba la virtud. El trabajo era su vida, con cada cosa en su lugar. El creador de tantos magníficos festines paganos iba cada mañana a misa antes de dirigirse a su estudio. Fue la personificación más ilustre de la felicidad perfectamente equilibrada con el genio, y combinaba en su persona la pasión y la ciencia, el fervor y la reflexión. Rubens sabía expresar el drama al igual que la alegría, ya que nada humano le era ajeno y podía recrear a voluntad todo el patetismo y la expresión del color cuando lo necesitaba para sus obras maestras de temas religiosos. Podría decirse que fue tan prolífico en la representación de la alegría y la exuberancia de la vida como Miguel Ángel en la representación de emociones apasionadas.



267. Pedro Pablo Rubens, *La Caridad romana*, hacia 1612.

Óleo sobre tela, 140,5 x 180,3 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



268. Adriaen de Vries,
Malabarista, 1610-1615.
Bronze, alt: 76,2 cm. El Centro Getty,
Los Ángeles (Estados Unidos).



269. Pierre Francqueville (y Francesco Bordoní),
Esclavo, (figura de la estatua ecuestre de
Enrique IV en el Pont-Neuf, París), 1614-1618.
Bronce, 160 x 64 cm. El Centro Getty,
Los Ángeles (Estados Unidos).



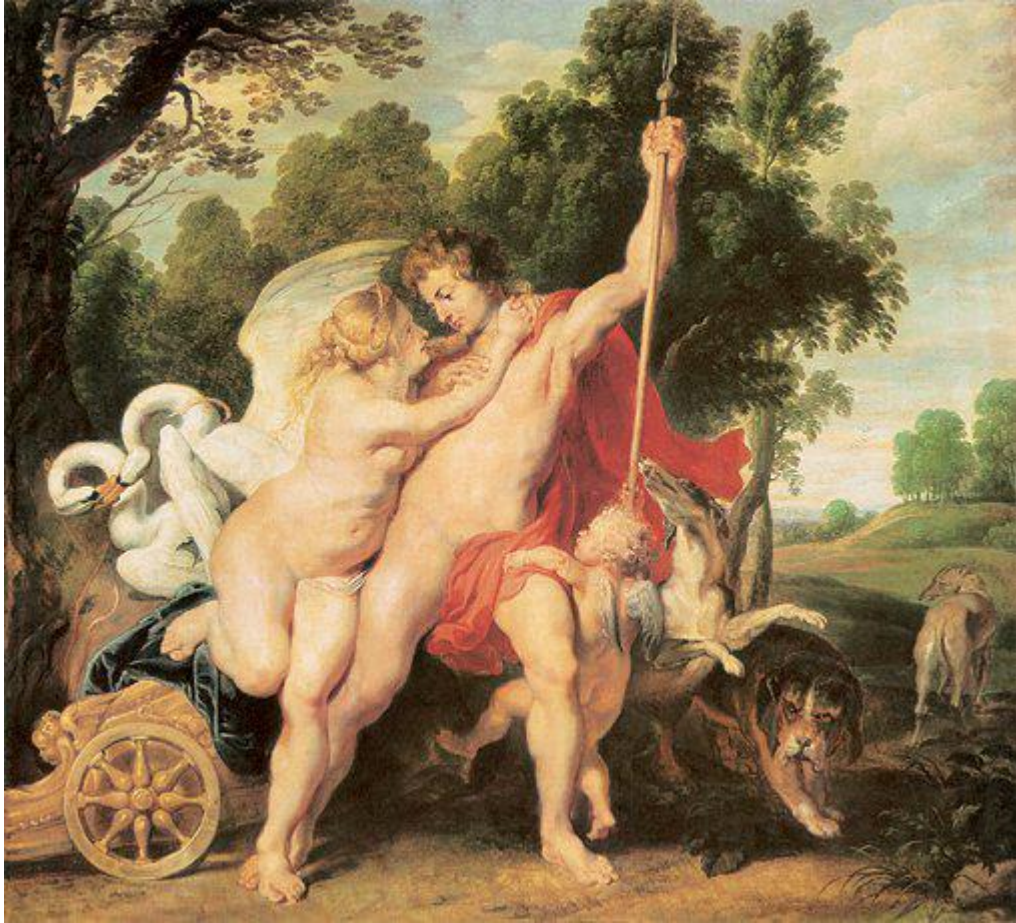
270. Alessandro Vittoria,
San Sebastián, hacia 1600.
Mármol, alt:170 cm.
San Salvatore, Venecia (Italia).



271. Pedro Pablo Rubens, *Júpiter y Caixito*.

Óleo sobre madera, 126,5 x 187 cm.

Galería de Pinturas de los
Maestros Antiguos, Kassel (Alemania).



272. **Pedro Pablo Rubens**, *Venus y Adonis*, hacia 1614.

Óleo sobre aceite, 83 x 90,5 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



273. Pedro Pablo Rubens,
La unión de la Tierra y el Agua, hacia 1618.
Óleo sobre tela, 222,5 x 180,5 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



274. Guido Reni, *San Sebastián*, hacia 1620.

Óleo sobre tela, 146 x 113 cm.

Palacio Rojo, Génova (Italia).

**Guido RENI
(Bologna, 1575-1642)**

Guido Reni fue pintor, dibujante y grabador. Se unió a la escuela naturalista de Carracci cuando cumplió veinte años, después de haber estudiado con Denis Calvaert. Con profunda influencia del arte greco-romano y de Rafael, a quien admiraba mucho, de Parmigianino y Veronese, su trabajo recibió elogios por la gracia de su composición y de sus figuras. Logró plasmar la luz, la perfección del cuerpo y la

brillantez de los colores. Fue muy conocido y distinguido durante el pontificado de Paulo V.



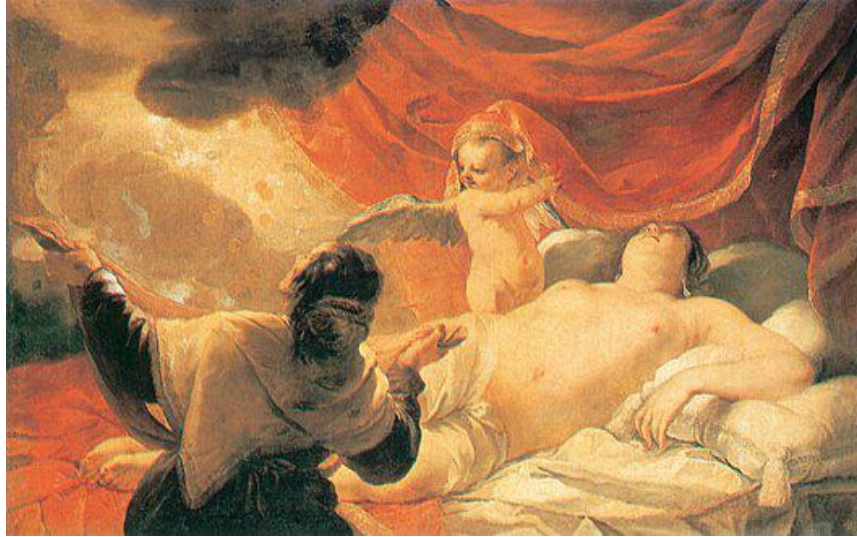
275. Pedro Pablo Rubens,
El rapto de las hijas de Leucipo, 1617-1618.
Óleo sobre tela, 222 x 209 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).



276. Simon Vouet, *Psiquis y Cupido*, 1627.
Óleo sobre tela. Museo de las Bellas Artes, Lyon (Francia).

Simon VOUET
(París, 1590-1649)

Vouet fue sumamente precoz. A los catorce años ya se había formado una reputación tan sólida como pintor retratista, que fue invitado a visitar Inglaterra para pintar el retrato de una dama de alcurnia. Recibió también el reconocimiento de Luis XIII en Constantinopla, en 1628, y durante veinte años fue la figura más sobresaliente en el campo del arte. Es evidente que se dejó llevar un poco por su enorme talento, pero sus colores definidos y su sentido de la decoración desempeñaron un papel importante en la evolución de la pintura francesa. Tuvo más influencia que Poussin sobre Le Sueur, Le Brun y Mignard, y a través de ellos, en la gran obra del reinado de Luis XIV: la decoración de Versalles. También tuvo una gran influencia en Boucher y, por ende, en una parte importante del arte del siglo XVIII.



277. **Jacques Blanchard**, *Danaë*.

Óleo sobre tela, 113 x 170 cm.

El Museo del Palacio de Catalina,
San Petersburgo (Rusia).



278. Giovanni Francesco Susini,
El rapto de Helena por París, 1627.
Bronce en una base de bronce dorado,
alt: 68 cm (con la base). El Centro Getty,
Los Ángeles (Estados Unidos).



279. Gian Lorenzo Bernini,
Plutón y Proserpina, 1621-1622.
Mármol, alt: 225 cm. Galería Borghese,
Roma (Italia).

Gian Lorenzo BERNINI
(Naples, 1598 – Rome, 1680)

El escultor, pintor y arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini tomó sus primeras lecciones de escultura de su padre, Pietro Bernini, un artista mediocre. Los primeros trabajos de Bernini revelan su raro talento. *David contra Goliath*, que supuestamente creó a la edad de quince años, demuestra la exactitud de sus estudios y el estilo del que todavía tenía que alejarse. El cardenal Barberini, que llegó a ser Papa

con el nombre de Urbano VIII (1623), le confió la ejecución de la ornamentación planeada para la basílica de San Pedro en Roma. El primer trabajo en el que Bernini se ocupó fue el famoso dosel o *baldacchino* de bronce dorado, colocado sobre la tumba de San Pedro bajo la inmensa cúpula. Luego, hizo los nichos en los cuatro pilares que sostenían la cúpula y colocó allí cuatro estatuas, una de las cuales, *San Longines*, él mismo esculpió. Posteriormente, el artista construyó el Palazzo Barberini, uno de los edificios modernos más hermosos de Roma. Bernini se sintió menos satisfecho con el proyecto que tomó para completar la fachada de San Pedro, que, según los dibujos de Carlo Maderna, debía ir acompañada de dos campanarios. Una de ellas se cayó parcialmente cuando una sección del pórtico que le servía de cimiento se desplomó en varios puntos. Después de eso, los campanarios se demolieron por completo. Este incidente tuvo el efecto de estimular el celo de Bernini. Fue durante este tiempo que completó los dibujos de la capilla del Cardenal Cornaro en la iglesia de Santa María de la Victoria, donde instaló el famoso conjunto [*El éxtasis de Santa Teresa*](#).

El Papa Alejandro VII le encargó la decoración de los pórticos de las avenidas de la basílica del Vaticano. Después del *baldacchino*, el Trono de San Pedro, que completó a continuación, es su obra más significativa en bronce dorado. El trabajo menos exitoso del artista fue la gran escalera del Vaticano, construida sobre una base poco atractiva. Los diversos trabajos de Bernini extendieron su reputación a través de Europa. Luis XIV ordenó a Colbert que invitara a Bernini a hacerse cargo de la terminación del Louvre. El plan que propuso para el Louvre implicaba la destrucción completa de lo que ya se había construido, a pesar de los deseos de Colbert. No obstante, la primera piedra del nuevo edificio se colocó en una grandiosa ceremonia el 17 de octubre 1665. Sin embargo, al final Bernini se sintió tan atormentado que declaró que quería marcharse y abandonar la construcción de la fachada, que quedó en manos de Claude Perrault.

Los trabajos que Bernini creó al final de su vida quedaron opacados por la grandiosidad de su trabajo en San Pedro, en Roma. Sin embargo, hay dos grupos que completó para la capilla Chigi entre 1655 y 1661, así como la tumba de Ludovica Albertoni (hacia 1671) (véase nº [311](#)), que se destacan por contraste a sus obras posteriores.

Los elogios extraordinarios que Bernini recibió de sus contemporáneos no han sido confirmados por la posteridad. En este sentido, la crítica llegó a los extremos. Se recuerdan sus grandes defectos y no sus enormes cualidades: este artista excepcional trabajó para ocho Papas y hasta su muerte fue considerado uno de los mejores artistas y hombres de Europa.



280. Gian Lorenzo Bernini,
Apolo y Dafne, 1622-1625. Mármol,
alt: 243 cm. Galería Borghese, Roma (Italia).

Un símbolo deslumbrador del Barroco romano, la escultura de Apolo y Dafne ilustra perfectamente el tema en un movimiento magistral y emocionante realizado por el gran maestro Bernini. Encargada en 1622 por el cardenal Scipione Borghese, esta escultura de tema mitológico cautiva por su gracia y fluidez. Llena de referencias a la escultura Antigua (comparable con el Apolo de Belvedere, véase nº [90](#)), el grupo, basado en curvas, se eleva con una ingravidez que logra capturar el instante de la transformación de la ninfa. Turbado en su escape, la cara de Dafne expresa el temor mezclado con una desesperación pasiva frente a la fatalidad de su destino; Apolo, representado como un hombre joven y vigoroso, se acerca

con determinación y confianza a esta mujer joven a quien no puede dejar escapar.

Esculpida de un bloque de mármol blanco de Carrara, esta obra encanta con la pureza de su línea y la maestría de su creador, que puede modelar en este noble medio cada sentimiento humano.



281. Gian Lorenzo Bernini,
El éxtasis de Santa Teresa, 1647-1652. Mármol,
alt: 350 cm. Capella Cornaro,
Santa Maria della Vittoria, Roma (Italia).

Llevando al exceso su búsqueda por la composición, cuando Bernini realizó El éxtasis de Santa Teresa, tuvo que pasar mucho tiempo antes de que el público aceptara su [Apolo y Dafne](#) creado para la familia Borghese.

Para este grupo, ordenado por la familia de Cornaro, Bernini materializa las palabras de Santa Teresa de Ávila: “Vi al ángel con una larga lanza de oro en la mano, y en la punta de hierro parecía brillar un pequeño fuego. Me pareció que la empujaba varias veces contra mi corazón y me perforaba hasta las entrañas [...] El dolor era tan grande, que me hizo gemir [...] El dolor no era corporal, sino espiritual [...] Es un

amor que acaricia de un modo tan dulce que ahora sucede entre el alma y Dios...”.

Mostrada con el ángel a su lado, la santa en el éxtasis expresa una sensualidad profunda. Esta obra tiene una intensidad que uno encuentra rara vez en la escultura, la textura de la tela drapeada frente a la pureza de las caras del ángel y la santa.

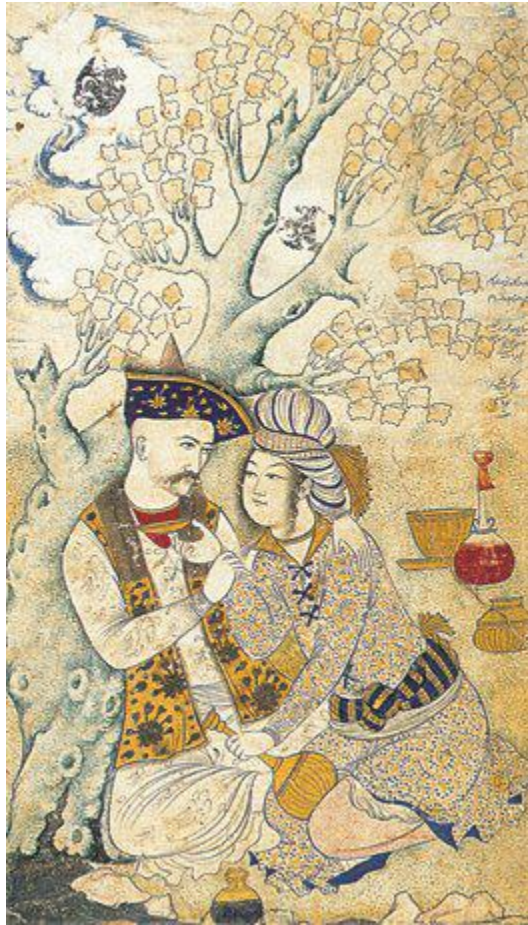
Colocada en una capilla concebida por el artista, el grupo está iluminado por la luz natural que cae sobre las figuras desde una fuente oculta, sobre ellas.



282. Pedro Pablo Rubens, *Venus frente al espejo*, 1624.

Óleo sobre panel, 123 x 98 cm.

Colección del príncipe de Liechtenstein,
Vaduz (Liechtenstein).

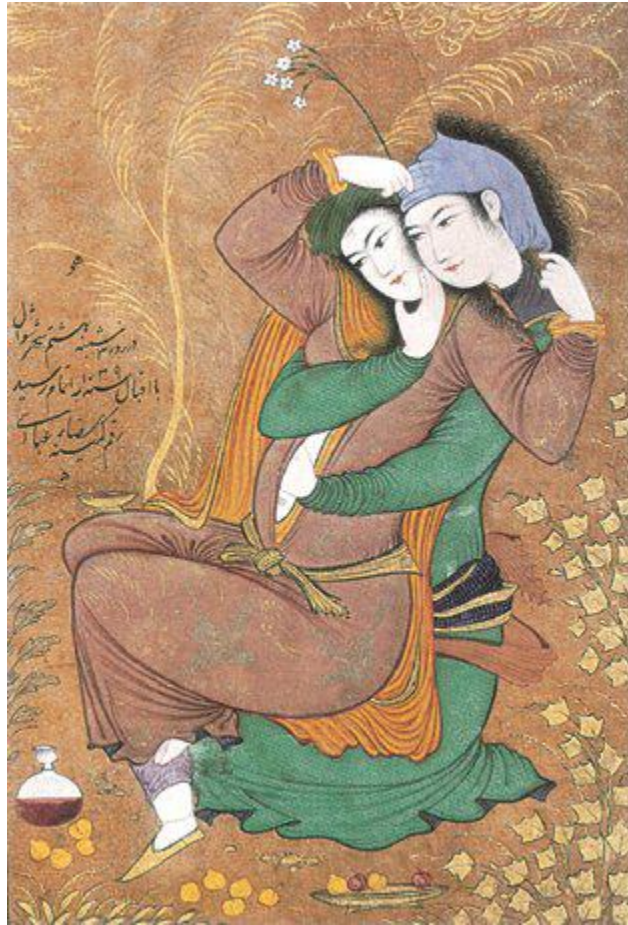


283. Muhammad Qasim,

Shah Abbas I con un paje, 1627.

Dibujo sobre papel con tinta, colores y oro.

Museo del Louvre, París (Francia).



284. Reza Abbasi, *Dos amantes*, hacia 1629-1630.

Témpera y oro sobre papel, 18,1 x 11,9 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



285. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Susana y los ancianos, 1647. Óleo sobre caoba, 46,6 x 92,7 cm.
Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos,
Berlín (Alemania).

REMBRANDT (Rembrandt Harmenszoon VAN RIJN)
(Leiden, 1606 – Ámsterdam, 1669)

El espíritu, el carácter, la vida, la obra y el método de pintar de Rembrandt son un completo misterio. Lo que podemos adivinar de su naturaleza esencial proviene de sus pinturas y de incidentes triviales o trágicos de su infortunada existencia; su inclinación por la vida ostentosa lo obligó a declararse en bancarrota. Sus desgracias no son del todo comprensibles y su obra refleja ideas perturbadoras e impulsos contradictorios que emergen de las profundidades de su ser, como la luz y las sombras en sus cuadros. A pesar de todo, tal vez nada en la historia del arte causa una impresión más profunda de unidad que sus pinturas, compuestas de elementos tan distintos y llenos de significados complejos. El espectador siente que el intelecto de Rembrandt, esa mente genial, grandiosa, osada y libre de toda

servidumbre que lo guiaba a través de las más elevadas reflexiones y los más sublimes ensueños, se deriva de la misma fuente que sus emociones. De ahí el trágico elemento que plasmó en todo lo que pintaba, sin importar el tema; en su obra coexiste la desigualdad con lo sublime, algo que puede parecer la consecuencia inevitable de una existencia tan tumultuosa.

Pareciera como si aquella personalidad singular, extraña, atractiva y casi enigmática hubiera sido lenta para desarrollarse, o al menos para alcanzar su completa expansión. Rembrandt demostró talento y una visión original del mundo a muy temprana edad, como lo prueban sus grabados de la juventud y sus primeros autorretratos realizados alrededor de 1630. Sin embargo, en la pintura no encontró de inmediato el método necesario para expresar las cosas, todavía incomprensibles, que deseaba expresar; le faltaba ese método audaz, completo y personal que admiramos en las obras maestras de su madurez y ancianidad. A pesar de su sutileza, en su época se le juzgó brutal, lo que ciertamente contribuyó a alejar a su público.

A pesar de ello, desde sus inicios y una vez logrado el éxito, la iluminación fue parte importante de su concepción de la pintura y la convirtió en el principal instrumento de sus investigaciones de los misterios de la vida interior. Ya le había revelado la poesía de la fisonomía humana cuando pintó *El filósofo meditando* o *La Sagrada Familia*, tan maravillosamente absorta en su modesta intimidad, o, por ejemplo, en *El ángel Rafael dejando a Tobías*. Muy pronto aquello no fue suficiente. *La guardia nocturna* marca de inmediato la apoteosis de su reputación. Tenía una curiosidad universal y vivía, meditaba, soñaba y pintaba replegado en sí mismo. De los grandes venecianos tomó prestados sus temas, convirtiéndolos en un arte que brotaba de una vida interior de emociones profundas. Los temas mitológicos y religiosos los trató de la misma manera que sus retratos. Todo lo que tomaba de la realidad y hasta de las obras de otros lo transmutaba al instante en parte de su propia sustancia.



286. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),

Mujer en la cama, hacia 1645-1646.

Óleo sobre tela, 81,1 x 67,8 cm.

Galería Nacional de Escocia, Edimburgo (Escocia).



287. Nicolas Poussin,
El rapto de las Sabinas, 1633-1634.
Óleo sobre tela, 154,6 x 209,9 cm.
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



288. Hendrick Ter Brugghen, *El dueto*, 1628.

Óleo sobre tela, 106 x 82 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



289. Pedro Pablo Rubens, *Paisaje con Simón e Ifigenia*,
hacia fines de los años 1630.
Óleo sobre madera, 49 x 73 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



290. Jacob de Baker, *Hedonismo*, 1635.
Museo y Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles (Italia).



291. Pedro Pablo Rubens,
La kermés flamenco (detalle), 1635-1638.
Óleo sobre madera, 149 x 261 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



292. Pedro Pablo Rubens, *Escena pastoral*, 1636-1640.

Óleo sobre tela, 114 x 91 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



293. Pedro Pablo Rubens, *Betsabé en la fuente*, 1635.

Óleo sobre panel de roble, 175 x 126 cm.

Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos,
Dresde (Alemania).



294. Pedro Pablo Rubens,

La piel, hacia 1635-1640.

Óleo sobre madera, 176 x 63 cm.

Museo de Historia del Arte,

Viena (Austria).



295. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Dánae, 1636. Óleo sobre tela, 158 x 202,5 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



296. Francesco del Cairo,
Herodes con la cabeza de Juan el Bautista, 1634-1635.
Óleo sobre tela, 117 x 93,3 cm. Pinacoteca Cívica,
Palacio Chiericati, Vicenza (Italia).



**297. Diego Velázquez, *El baño de Venus*,
conocido como *La Venus de Rokeby*, 1647-1651.**

Óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm. Galería Nacional, Londres (Reino Unido).

**Diego VELÁZQUEZ
(Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)**

Diego Velázquez fue un artista individualista del periodo barroco contemporáneo. A la edad de veinticuatro años, Velázquez hizo su primer viaje a Madrid con su maestro, Francisco Pacheco. Rápidamente logró la certificación como maestro de pintura. El rey Felipe IV se dio cuenta de su genio y lo nombró pintor de la corte en 1627. Poco después, el artista se hizo amigo de Rubens, en Madrid. Desarrolló un enfoque más realista en el arte religioso, con figuras que son retratos más naturales, en lugar de representar un estilo idealizado. El uso del claroscuro recuerda la obra de Caravaggio. Velázquez hizo al menos dos viajes a Roma para adquirir arte renacentista y neoclásico para el rey. En Roma, se hizo miembro de la Academia de San Lucas en 1650 y lo nombraron caballero de la orden de Santiago en 1658. Una de las mayores obras que se encargaron fue *La rendición de Breda* (hacia 1634), donde muestra la derrota de los holandeses a manos de los españoles y glorifica el triunfo militar del

reinado de Felipe. El artista pintó al *Papa Inocencio X* (1650) durante su segundo viaje a Roma, probablemente basándose en obras similares de Rafael y Tiziano. Esta pintura está considerada como una de las grandes obras maestras del retrato en la historia del arte, tan realista que el Papa mismo la calificó como “troppo vero”. Dominó el arte del retrato porque podía ver más allá de las características externas, para adentrarse en el misterio humano de sus modelos, como lo prueba la magnífica serie de enanos, que estaban presentes en muchas de las cortes reales de la época. Representó su humanidad, en lugar de hacer de ellos una caricatura. Sus obras posteriores fueron más espontáneas, pero no dejaban de ser disciplinadas. La culminación de su trabajo fue su obra maestra *Las Meninas* (1656). Es realmente uno de los ensayos más complejos en retratismo. Velázquez se considera el pintor español más importante de su siglo. Su trabajo tuvo una gran influencia en grandes pintores como Goya y Manet.



298. Sébastien Bourdon, *La muerte de Dido*, 1637-1640.

Óleo sobre tela, 158,5 x 136,5 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).

Esta pintura es comparable a una del mismo tema creada por Simon Vouet por el estilo lírico en el que ambas se representan. Además, Bourdon aumentó los efectos dramáticos usando arabescos y rechazando el uso de colores fuertes, ya que permaneció bajo la influencia de la pintura veneciana.



299. Guido Cagnacci, *El rapto de Europa*, hacia 1650.
Colección Molinari-Pradelli, Bolonia (Italia).



300. Eustache Le Sueur, *Las musas: Clío, Euterpe y Talía*, hacia 1643.
Óleo sobre madera, 130 x 130 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Pintor aticista (un movimiento que reunía a Le Sueur, La Hyre y Bourdon y que era una reacción en contra de la estética de Vouet y Vignon), Le Sueur trabajó en la precisión de su dibujo. Sus obras reflejan la influencia de Poussin, Rafael y Carracci. En este trabajo, el artista rinde homenaje al pintor italiano manierista. Elaborado con colores ricos y elegantes, decoró la Habitación de las musas (Clío, la musa de la historia, Euterpe, musa de la música y Talía, musa de la comedia) en la Mansión de Lambert de Thorigny, construida por Le Vau.



301. Johannes Vermeer Van Delft,
La proxeneta, 1656. Óleo sobre tela,
143 x 130 cm. Galería de Pinturas de los
Maestros Antiguos, Dresde (Alemania).

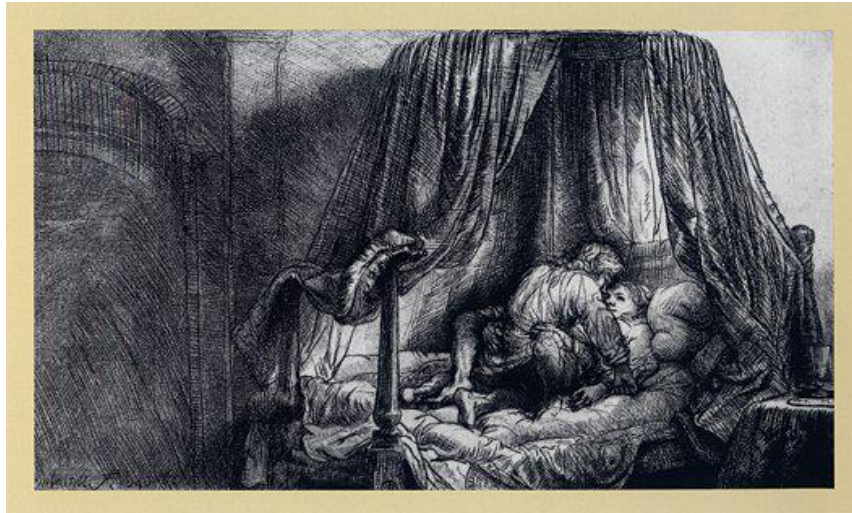
Johannes VERMEER VAN DELFT
(Delft, 1632-1675)

Vermeer posee una placidez prácticamente heroica, porque en ninguna de sus obras existe el menor asomo de desasosiego. Da la impresión de que cada pincelada la daba lenta y deliberadamente, con impecable certeza, y de que ponía el mismo interés en el reflejo de una botella o en el trazo de un cortinaje, la apariencia de una alfombra o un vestido, que en los rostros de los hombres y mujeres que pintaba. Sin aparente virtuosismo, sin grandes proezas técnicas ni banalidades, Vermeer

logró la perfección y el máximo efecto de la expresión a través de la mera precisión. La exactitud de sus composiciones, de sus dibujos y del color, con una preferencia por los tonos claros y fríos bajo una luz plateada, dan lugar a una creación extraña y original. A diferencia de sus predecesores, utilizó la cámara obscura para ayudarse a lograr una perspectiva perfecta. Revolucionó la forma en que se hacía y se utilizaba la pintura. Su técnica para aplicar la pintura se anticipó a algunos de los métodos de los impresionistas en más de doscientos años.



302. Frans Van Mieris, *Pareja de juerga*, sin fecha.
Óleo sobre panel, tondo, diámetro 169 cm.
Colección Privada.



303. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Cama, 1646. Aguafuerte (cuarto estado).
Biblioteca Nacional de Francia, París (Francia).



304. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Negra acostada, 1658. Aguafuerte, grabado con punta seca,
grabado, 8,1 x 15,8 cm. Colección H. O. Havemeyer,
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Estados Unidos).



305. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),

Mujer con flecha, hacia 1661. Aguafuerte,
grabado con punta seca, grabado.

Museo Nacional de Ámsterdam,
Ámsterdam (Países Bajos).



306. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),

Betsabé bañándose con la carta del rey David, 1654.

Óleo sobre tela, 142 x 142 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

A través de Betsabé, Rembrandt establece un diálogo con los venecianos y, en especial, con Veronese, dado el canon femenino, la paz y el equilibrio de la composición. Además, esta obra fue realizada con una técnica libre, con influencias de Tiziano, evitando las restricciones de un dibujo preciso. El color, dorado y ocre, aplicado con pinceladas gruesas, es característico de los últimos trabajos de Rembrandt. El pintor interpreta el tema de un modo

especial, poniendo de manifiesto la internalización de los sentimientos, más que el aspecto anecdótico de la historia.



307. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Retrato de dos figuras del Viejo Testamento,
conocido como La novia judía, 1667. Óleo sobre tela,
121,5 x 166,5 cm. Museo Nacional de Ámsterdam,
Ámsterdam (Países Bajos).



308. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn),
Una mujer bañándose en un río (Hendrickje Stoffels?), 1654.
Óleo sobre roble, 61,8 x 47 cm.
Galería Nacional, Londres (Reino Unido).



309. Guido Cagnacci, *Marta riñendo a María por su vanidad*, después de 1660.
Óleo sobre tela, 229,2 x 266,1 cm.
Museo Norton Simon, Pasadena (Estados Unidos).



310. François Girardon,
Plutón raptando a Proserpina, 1693-1710.
Bronce, alt: 104,1 cm. El Centro Getty,
Los Ángeles (Estados Unidos).

Para decorar los jardines de Versalles, Luis XIV ordenó estatuas de cuatro secuestros mitológicos: uno se encargó a François Girardon para decorar la fuente diseñada por Charles Le Brun. La obra presentada aquí es una copia de bronce del trabajo preliminar.

Con un tema sacado de la mitología griega, este grupo ilustra el secuestro de Proserpina, la hija de Ceres, por Plutón, su tío, Dios del inframundo, que la quiso para su esposa.

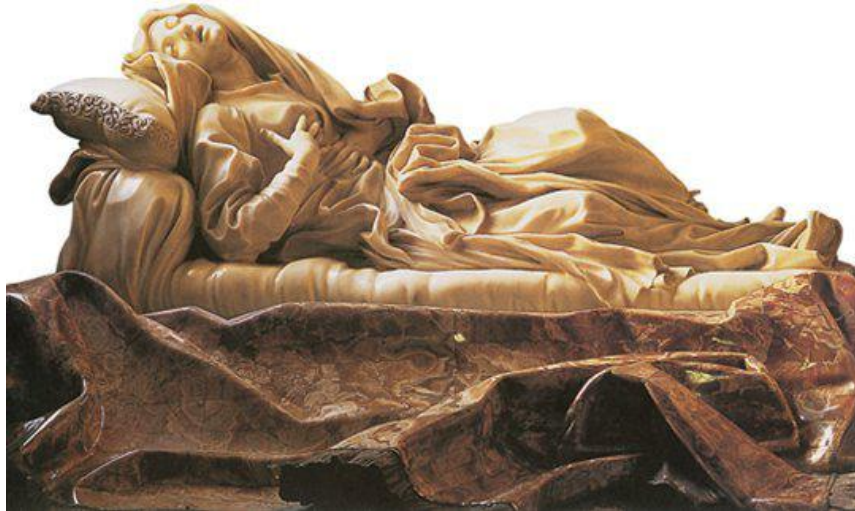
Concebida como una espiral, las figuras entrelazadas crean un efecto de remolino, acentuado por las telas que se confunden entre sí en toda la obra. Monumental en su postura, el grupo se eleva al cielo, prolongando la línea

de las manos de la diosa, que trata de escapar a su captor. Característica del estilo de la gran escultura francesa, esta obra se diferencia del estilo Barroco por una ausencia de expresión en las caras de las figuras.

François GIRARDON
(Troyes, 1628 – París, 1715)

El escultor francés François Girardon tuvo un maestro carpintero y tallador de madera con el que se dice que trabajó en el Château de Liébault, donde atrajo la atención del canciller Séguier. Por influencia del canciller, Girardon se mudó primero a París, donde fue alumno de François Anguier, y después fue enviado a Roma. En 1652, volvió a Francia, y parece haberse abocado inmediatamente, con una especie de sumisión innoble, a la tarea de congraciarse con el pintor de la corte Charles Le Brun. Lo cierto es que una parte importante de su trabajo se llevó a cabo a partir de los diseños de Le Brun, y muestra los méritos y los defectos del estilo de Le Brun (un gran dominio de la pompa ceremonial en la representación de su modelo, aunado a un tratamiento robusto de las formas que, de haber sido más expresivas, podrían haber sido imponentes). La sumisión que Girardon mostró al “premier peintre du roi” tuvo su recompensa. Se le confió una cantidad inmensa del trabajo en Versailles, y en reconocimiento de la ejecución exitosa de cuatro figuras para el *Apolo atendido por las ninfas de Tetis*, Le Brun indujo al rey a otorgar personalmente a su protegido una bolsa de 300 luises, como marca distintiva del favor real. En 1650, Girardon se convirtió en miembro de la Academia, en 1659 fue profesor, en 1674 “adjoint au recteur” y finalmente en 1695 rector. Cinco años antes (1690), a la muerte de Le Brun, también fue designado “inspecteur général des ouvrages de sculpture” (inspector general de los trabajos escultóricos), una posición que le brindó poder y riqueza. En 1699 completó la estatua ecuestre en bronce de Luis XIV, erigida por el pueblo de París en la plaza Louis le Grand. Esta estatua fue fundida durante la revolución francesa y sólo se conoce a través de un pequeño modelo de bronce que Girardon mismo realizó. Su Tumba de Richelieu se salvó de la destrucción gracias a Alexandre Lenoir, que recibió un bayonetazo al proteger la cabeza del cardenal

de la mutilación. Es uno de los principales ejemplos del trabajo de Girardon, y la pompa teatral de su estilo es típica de la escultura funeral de los reinados de Luis XIV y Luis XV. Aunque trabajó principalmente en París, Girardon nunca olvidó su nativa Troyes, por lo que el museo de ese pueblo contiene algunas de sus mejores obras, incluyendo los bustos de mármol de Luis XIV y María Teresa. En el Hôtel de ville todavía puede apreciarse un medallón de Luis XIV, y en la iglesia de San Rémy un crucifijo de bronce de cierta importancia, ambos trabajos suyos.



311. Gian Lorenzo Bernini,
Muerte de Ludovica Albertoni, 1671-1674.
Mármol y jaspe, alt: 188 cm.
San Francesco a Ripa, Roma (Italia).



312. Jean-Antoine Watteau,
El baño de Diana (detalle), 1715-1716.
Óleo sobre tela, 80 x 101 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



313. Jean-Antoine Watteau,
El juicio de Paris, hacia 1718-1721.
Óleo sobre tela, 47 x 31 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



314. Noël Nicolas Coypel, *El nacimiento de Venus*, 1732.

Óleo sobre tela, 81 x 65 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



315. Okumura Masanobu, *Mujer hermosa después del baño y un gallo*, hacia 1730.

Benizuri-e, 31 x 44 cm.

useo Nacional de Tokio, Tokio (Japón).



**316. William Hogarth, *El progreso de un vividor*,
Escena de taberna, hacia 1735. Óleo sobre tela, 62,2 x 75 cm.
Cortesía del fideicomiso del museo de Sir John Soane,
Londres (Reino Unido).**

A esta obra también se le llama La orgía. Es la escena III de una serie dedicada a los excesos de un hombre vividor, desenfrenado o corrupto. La ubicación de la escena es un burdel que era popular en el Londres de la época. Los novelistas que describen el periodo han descrito cómo las descaradas jóvenes, sin medias, bailaban mientras usaban un espejo (el disco de plata a la izquierda en la pintura) y una vela para exhibirse provocativamente. Pero ésta no es sino una de las varias referencias visuales en la escena de la historia que esta obra ilustra. Los espectadores pueden ver el grabado de Hogarth de este trabajo, en el Museo Metropolitano de Arte in Nueva York.

**William HOGARTH
(Londres, 1697-1764)**

El caso de Hogarth es extraño. La famosa serie de pinturas *The Harlot's Progress*, *A Rake's Progress* y *Marriage à la Mode* representa imágenes con una ética que parece por completo fuera del ámbito del arte, ya que para Hogarth las consideraciones morales eran infinitamente más importantes que las del arte y la belleza. Se sabe que alguna vez comentó que creaba “comedia pintada” y la consideraba como una obra “de utilidad pública”. Su moralidad estaba fundada en verdades prácticas, buenas y sólidas y no se desviaba con toques de heroísmo, sino que la imbuía de gran fuerza, con tanta vitalidad, que presentó y puso en movimiento tal galería de tipos y personajes cuya ostensible sinceridad prácticamente nos toma por asalto, que cualquier crítica se acalla y las reservas de los más fastidiosos se desvanecen.

Este personaje autodidacta, desdeñoso de toda cultura, este inglés que no deseaba ser nada más, tuvo cierta influencia sobre los más cultos, refinados, inteligentes, estudiosos y cosmopolitas pintores ingleses; fue instigador y primer presidente de la Academia Real, gran aficionado y coleccionista y un perfecto caballero, autor de importantes escritos sobre arte.



317. François Boucher,
Diana descansando después de su baño, 1742.
Óleo sobre tela, 57 x 73 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Esta pintura muestra el interés que Boucher tenía en la representación de las mujeres en la naturaleza. En ambas utiliza una sutil combinación de colores. La sensualidad de las mujeres se ve realzada por la luz proveniente de la izquierda de la pintura y que modela sus cuerpos. Aquí, Diana está acompañada por sus símbolos tradicionales, el cuarto creciente, el arco y el carcaj.

François BOUCHER
(París, 1703-1770)

Boucher es el artista típico cuyas ambiciones están claramente definidas y en proporción exacta a su capacidad: deseaba complacer a sus contemporáneos, decorar sus paredes y techos y, en sus mejores momentos, se daba cuenta cabal de lo que pretendía hacer. Es por ello

que representa fielmente el gusto de la época. Desempeñó, *mutatis mutandis*, un papel similar al que tuvo Le Brun, con todas las diferencias que implican los nombres mismos de los dos soberanos, Luis XIV, el rey sol, y Luis XV, el bien amado. Tenía un talento especial para la decoración y un don para la composición; su obra era simple, elegante y siempre en perfecto equilibrio. Soportó el peso de una producción inmensa que lo llevó a trabajar en la ilustración de un libro o el acabado final del un abanico, con la misma destreza que aplicaba a los pliegues de la ropa de complacientes diosas, o con la que poblaba mar y cielo con hermosos desnudos dorados. Como decorador



318. François Boucher,
Hércules y Ónfale, 1735. Óleo sobre tela,
90 x 74 cm. Museo Estatal de las
Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



319. François Boucher, *El baño*, 1742.

Óleo sobre tela, 52,5 x 65,5 cm.

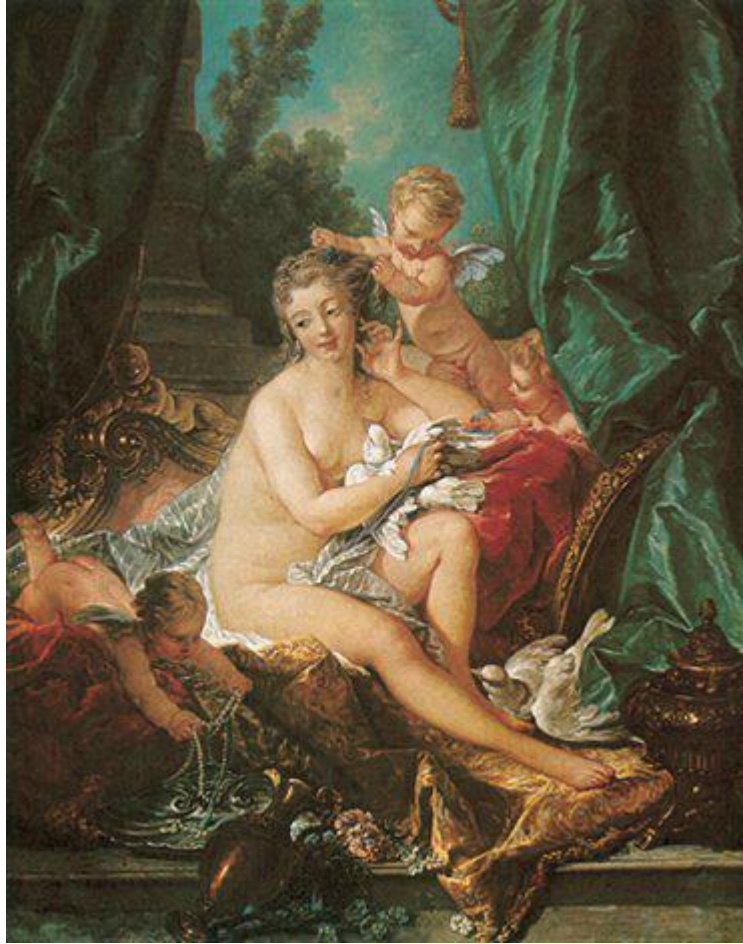
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (España).



320. François Boucher, *La odalisca*, 1753.

Óleo sobre tela, 53,5 x 64,5 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



321. François Boucher, *El baño de Venus*, 1751.

Óleo sobre tela, 108,3 x 85,1 cm.

Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Estados Unidos).



322. François Boucher, *Baco y Erigona*, 1745.

Óleo sobre tela, 99 x 134,5 cm.

Colección Wallace, Londres (Reino Unido).



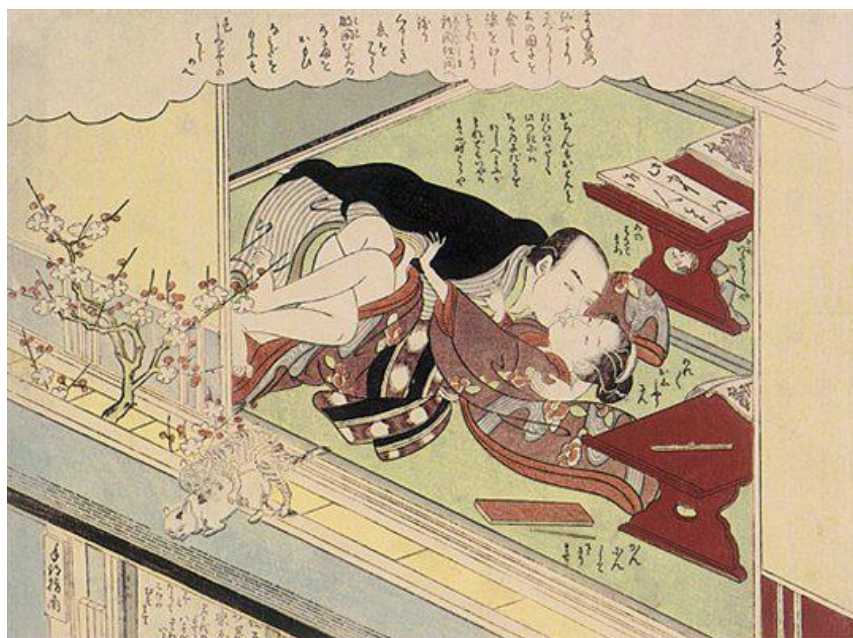
323. Jacopo Amigoni, *Flora y Céfire*, 1748.

Óleo sobre tela, 213,4 x 147,3 cm.

Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Estados Unidos).



324. Isoda Koryûsai, *Dos mujeres haciendo el amor*, siglo XVIII. Impresión de bloque de madera en color. Museo de Victoria y Alberto, Londres (Reino Unido).



325. Suzuki Harunobu, ilustración del álbum

La aventura romántica de Man'emon, hacia 1768.

Impresión de bloque de madera en color, 20,6 x 27,8 cm.

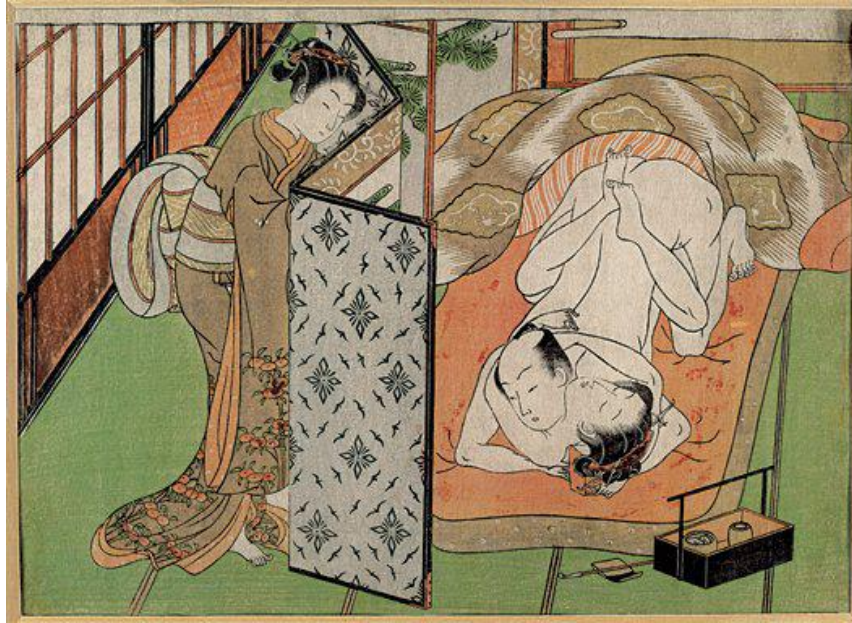
Academia de Arte de Honolulu, Honolulu (Estados Unidos).



326. Isoda Koryûsai, shunga: estampado erótico:

Un sirviente juega con la doncella mientras el Amo hace el amor a la cortesana, hacia 1770. Impresión de bloque de madera en color.

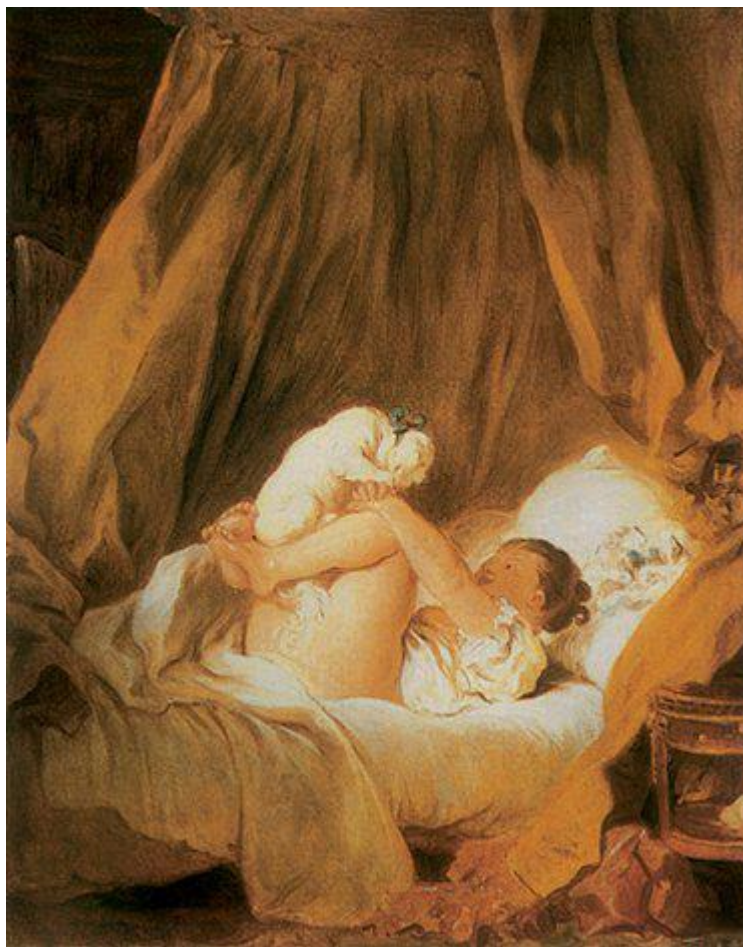
Museo de Victoria y Alberto, Londres (Reino Unido).



327. Isoda Koryûsai, shunga: estampado erótico:
Amantes observados por una sirvienta desde detrás de la cortina, hacia 1770.
Impresión de bloque de madera en color. Colección Privada.



328. Jean-Honoré Fragonard, *La Gimblette*, 1768.
Óleo sobre tela. Colección Privada, París (Francia).



329. Jean-Honoré Fragonard,
Muchacha jugando con su perrito,
1766-1770. Óleo sobre tela, 89 x 70 cm.
Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).



330. Charles André Van Loo,
Júpiter y Antíope, hacia 1753.
Óleo sobre tela, 50 x 72 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



331. François Boucher, Muchacha reclinada, 1752.

Óleo sobre tela, 59 x 73 cm.

Antigua Pinacoteca, Múnich (Alemania).

En el apogeo de la influencia de Madame de Pompadour sobre los artistas a quienes contrataba, y como amante de Luis XV, llamó a Boucher para que pintara algunas obras para sus habitaciones personales. Al igual que los coquetos desnudos pintados para ella, esta joven mujer trae a la mente sedas perfumadas, caricias sensuales y otros placeres carnales. Se nota distante, tal vez pensando en su propia vida, sin hacer caso, pero también sin resistir, la mirada de aquel que la observa. La ropa de cama en el extremo superior derecho ayuda a empujar la pared hacia el fondo, lo mismo que los tonos marrón de la pared y de la cama. El rosa y blanco de las sábanas prolonga los suaves tonos de piel de la relajada pero pensativa muchacha. Cada curva del trabajo es suave y floreciente, con líneas apenas insinuadas. Del quemador de incienso, en el extremo inferior izquierdo, se eleva el humo que flota en dirección del soñar despierto de la joven. La obra más clásica y conocida del artista es El aseo de Venus (1751).



332. Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo,
Joven con perico, 1752. Óleo sobre tela, 71 x 53,4 cm.
Museo Ashmolean, Oxford (Reino Unido).

Giovanni Battista (Giambattista) TIEPOLO
(Venecia, 1696 – Madrid, 1770)

Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo fue el último de los grandes decoradores venecianos y el maestro más puro del rococó italiano. Fue un prodigio, alumno de Gregorio Lazzarini; a los veintiún años ya se había establecido como pintor en Venecia. Fue un pintor italiano de frescos a gran escala, como los que creó, cuando tenía más de cincuenta años, en la Residencia de Würzburgo y en el Palacio Real de Madrid; en ambos trabajos contó con la ayuda de sus hijos,

Giovanni Dominico y Lorenzo. En 1755, después de volver de Würzburgo, fue electo primer presidente de la Academia Veneciana, antes de partir para España, donde falleció.



333. Jean-Honoré Fragonard,
Joven besando a un gato. 42 x 33 cm.
Museo Langmatt, Fundación Sidney y
Jenny Brown, Baden (Suiza).

Jean-Honoré FRAGONARD
(Grasse, 1732 – París, 1806)

Fragonard cierra, con bombo y platillo, el periodo del siglo XVIII que iniciara Watteau con sus mitológicos poemas de amor y melancolía. Watteau fue etéreo y profundo; Fragonard sencillamente fue ligero. Nos divierte al entretenerse a sí mismo; jamás se muestra conmovido. Pintó sobre todo fiestas galantes en estilo rococó. Alumno de François Boucher, Fragonard estudió también bajo la tutela de Chardin.

Siempre fiel al consejo de Boucher, pintó jardines románticos con fuentes, grutas, templos y terrazas en los que también es posible reconocer la influencia de Tiepolo. Con Luis XV como mecenas, dedicó su atención a la representación de una corte licenciosa y amante del placer, con escenas de amor y voluptuosidad.



334. Jean-Honoré Fragonard,
Safo con Cupido, conocido como
Inspiración del favor. Óleo sobre tela,
60,5 x 50,5 cm. Colección Privada,
París (Francia).



335. Jean-Honoré Fragonard,
El beso robado, 1756-1761. Óleo sobre tela,
48,3 x 63,5 cm. Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



336. Jean-Honoré Fragonard,

El columpio, 1767. Óleo sobre tela, 81 x 64,2 cm.

Colección Wallace, Londres (Reino Unido).

El neoclasicismo de los revolucionarios no impresionó a este pintor de género. En vez de ello, produjo fêtes-galantes (este término aparece con Watteau) para sus mecenas, como las series rococó de cuatro escenas que representan el Progreso del amor (1770) que adornarían el boudoir del Pabellón de Louveciennes de Madame du Barry, y de las cuales El columpio es la más popular. Tanto el voyerismo del hombre como el exhibicionismo de la dama se justifican a través de una situación aparentemente inocente. El hombre “por casualidad” cae en la base de la estatua de cupido. O sea que “por casualidad” se encuentra colocado de manera conveniente para “accidentalmente”, ver las enaguas de la joven. El delicado zapato izquierdo de la dama sale volando por el aire, otra vez

por accidente, claro está. Entre las sombras, un sirviente sigue tirando de las cuerdas para columpiar a la coqueta dama, mientras un juguetón angelito los mira con aprobación. Las pinceladas libres de Fragonard y su paleta de colores claros son muy adecuadas para estos temas galantes y veleidosos.



337. Jean-Honoré Fragonard,
El camisón arrebatado, hacia 1765-1772.
Óleo sobre tela, 35 x 42 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



338. Jean-Honoré Fragonard,
El principio del modelo, hacia 1760.
Óleo sobre tela, 50 x 63 cm.
Museo Jacquemart-André, París (Francia).



339. Jean-Honoré Fragonard,
Joven con perritos, hacia 1760. Óleo sobre tela,
61,5 x 50,5 cm. Colección Privada,
Cortesía del Conseil Investissement Art
BNP Paribas (Francia).



340. Jacques Saly
(Jacques François Joseph Saly),
Fauno sosteniendo a una cabra, 1751.
Mármol, alt: 83,8 cm. El Centro Getty,
Los Ángeles (Estados Unidos).



341. Etienne-Maurice Falconet,
Bañista, 1757. Mármol, alt: 80 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Etienne-Maurice FALCONET
(Paris, 1716-1791)

Escultor francés cuyos padres eran muy pobres, Etienne Maurice Falconet fue en un principio aprendiz de carpintero, pero algunas de sus figuras de arcilla, que hacía en sus ratos libres, llamaron la atención del escultor Lemoyne, quien lo tomó como su alumno. Encontró tiempo para estudiar griego y latín y escribió también varios *folletos* sobre arte. Sus producciones artísticas adolecen de los mismos defectos de sus escritos, y es que, aunque manifiestan

considerable inteligencia y cierto poder imaginativo, muestran, en muchos casos un gusto falso y fantástico, probablemente resultado de esforzarse demasiado en busca de la originalidad. Una de sus estatuas más exitosas fue el *Milón de Crotona*, que le ganó la entrada en la Academia de Bellas Artes en 1754. Por invitación de la emperatriz Catalina fue a San Petersburgo en 1766, donde realizó una estatua colosal de Pedro el Grande en bronce. En 1788 fue nombrado director de la Academia Francesa de Pintura. Muchas de las obras de Falconet, que se encontraban en iglesias, fueron destruidas durante la revolución francesa.



342. Etienne-Maurice Falconet,

Pígmalión y Galatea, 1763.

Mármol, 83 x 48 x 38 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



343. Joseph Nollekens,
Venus, 1773. Mármol, alt: 121,9 cm.
El Centro Getty, Los Ángeles (Estados Unidos).



344. Etienne-Maurice Falconet,
Flora, hacia 1770. Mármol, alt: 32 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



345. Antonio Canova,
Apolo coronándose, 1781. Mármol, alt: 83,8 cm.
El Centro Getty, Los Ángeles (Estados Unidos).

Antonio CANOVA
(Possagno, 1757 – Venecia, 1822)

El escultor italiano Antonio Canova fue nieto de un talentoso cantero y pasó los primeros años de su vida con él, modelando en arcilla. Su talento era obvio; el influyente senador Falieri reparó en el joven e hizo que lo enviaran a estudiar con el escultor Torretto.

A los 16 años, creó su primer trabajo, *Eurídice*, seguido por *Orfeo*, *Dédalo* e *Ícaro*. Canova fue a Roma en 1780, donde recibió la fuerte influencia de la antigüedad clásica. En ese tiempo modeló una obra

maestra llamada *Teseo y el Minotauro* que actualmente se encuentra en Viena. Produjo muchos otros trabajos admirables en Roma, incluyendo [Psique Despertada por Eros](#), ahora en el Louvre, y *Creugas* y *Damoxenus*, expuestos en la Galería del Vaticano. Napoleón I fue su admirador y le hizo un importante encargo para realizar una estatua colosal suya. Llegó a ser escultor y retratista imperial de la madre de Napoleón, Marie-Louise, Paulina Bonaparte y de muchos otros miembros de la corte. En Viena, se le encargó la creación de un monumento para la archiduquesa María Cristina. Su retrato más famoso es, probablemente, el *Busto de Pío VII*, creado en 1807. El Papa lo promovió y, tras recibir el título de Marqués de Isquia, Canova hizo una estatua inmensa denominada *Religión*. Siguieron a éste muchos otros encargos, entre los que se encuentran famosas obras maestras como *San Juan niño*, *Magdalena recostada*, una estatua de Washington y su *Pietà*. Otros encargos importantes son las tumbas de dos Papas, Clemente XIII y Clemente XIV. Fue enterrado en Possagno, donde había nacido 65 años atrás. Canova es considerado como el artista que definió la escultura clásica y elegante y fue de capital importancia en el desarrollo del estilo neoclásico.



346. Jean-Antoine Houdon,
El invierno conocido como La Frileuse,
1783. Mármol, 145 x 50 x 62 cm.
Museo Fabre, Montpellier (Francia).

El invierno generalmente se personifica como un hombre anciano envuelto en un abrigo, sentado cerca del fuego, como en la estatua de François Girardon en el parque de Versailles. Para responder a la amable figura del Verano que sería su contraparte, Houdon se liberó resueltamente de los convencionalismos y representó al Invierno “bajo el disfraz de una joven hecha de mármol, de tamaño real y expresión fría” (catálogo del Salón de 1783). El chal en que se cobija cubre sólo la parte superior de su cuerpo, dejando las piernas desnudas, lo que llevó a que la obra recibiera el apodo de La Frileuse (la friolenta). La estatua de mármol está hábilmente apoyada en un jarrón roto por el frío; este detalle desaparece en la versión

en bronce que se exhibió en el Salón en 1791. A pesar del escándalo provocado en su exposición, *La Frileuse* ilustra el virtuosismo del escultor Neoclásico en el dominio de una estatua grande; es uno de sus trabajos más copiados y reproducidos.

Jean-Antoine HOUDON
(Versailles, 1741 – Paris, 1828)

El escultor francés Jean Antoine Houdon ingresó en la Escuela Real de Escultura a la edad de doce años, y a los veinte, tras haber aprendido todo lo que podía de Miguel Ángel Slodtz y Jean-Baptiste Pigalle, ganó el *Prix de Rome* y dejó Francia para irse a Italia, donde pasó los siguientes diez años. Su talento brillante encantó al Papa Clemente XIV, que al ver el San Bruno realizado por Houdon para la iglesia de San Maroa degli Angeli, dijo: “podría hablar, si no fuera porque las reglas de su orden imponen el silencio”. En 1771, mandó al Salón su *Morfeo* y este trabajo le consiguió su “*agrégation*” en la Academia de Pintura y Escultura, de la que fue hecho miembro pleno en 1775. Entre estas fechas Houdon no estuvo ocioso; pudieron observarse en el Salón de 1773 los bustos de Catalina II, Diderot y el Príncipe Galitzin. Para el Salón de 1775 no sólo produjo su *Morfeo* en mármol, sino también los bustos de Turgot, Gluck y Sophie Arnould como *Ifigenia*, junto con su bien conocido relieve en mármol “*Grive suspendue par les pattes*”. También participó activamente en la enseñanza en la Academia, donde realizó, para la instrucción de sus alumnos, el célebre *Ecorché*, que todavía está en uso. En cada exposición del Salón Houdon era una figura principal; la mayoría de los hombres prominentes de su tiempo posaron para él. Sus bustos eran retratos notables y, en 1778, cuando se enteró de la noticia de la muerte de Rousseau, Houdon marchó de inmediato a Ermenonville y allí tomó un molde de la cara del muerto, del que produjo la magnífica cabeza de tamaño natural que ahora se encuentra en el Louvre. En 1779, su busto de Molière en el Comédie-Française le ganó el elogio universal, y la famosa estatua de Voltaire ataviado con una toga, en el vestíbulo del mismo teatro, se exhibió en el Salón de 1781, al que Houdon mandó también una estatua de Marshal de

Tourville, que le encargó el rey. Tres años más tarde, fue a Estados Unidos, para realizar la estatua de Washington. Houdon se fue de Francia en 1785, con Benjamin Franklin, cuyo busto había realizado hacía poco. Permaneció algún tiempo con Washington en Mount Vernon, donde modeló el busto con el que decidió volver a París. Allí, completó la estatua destinada al capitolio del Estado de Virginia. Tras el regreso a su tierra natal, Houdon creó para el rey de Prusia, como compañera de una estatua del Verano, [*Invierno o La Frileuse*](#), una personificación naive de un frío estremecedor, que es una de sus mejores y más conocidas obras. La Revolución Francesa interrumpió su ocupado flujo de encargos. Bajo Napoleón, Houdon recibió poco trabajo; sin embargo, se le encargó el relieve colosal con el que se pretendía decorar la columna del “Gran Ejército” en Boulogne, y varios bustos, entre los que se pueden citar los de Marshal Ney, Josefina y el mismo Napoleón, de quien Houdon recibió la Legión de Honor.



347. Augustin Pajou,
Psiquis abandonada, 1785-1790.
Mármol, alt: 177 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

**Antoine PAJOU
(Paris, 1730-1809)**

El escultor francés Augustin Pajou ganó el *Prix de Rome* a los dieciocho años; fue alumno de Lemoyne y estuvo en Roma entre 1752 y 1756. A los treinta años exhibió su *Pluton tenant Cerbère enchainé*. Sus bustos-retratos de Buffon y de Madame Du Barry (1773), así como su estatuilla de Bossuet, están entre sus mejores trabajos. Cuando B. Poyet construyó la Fontaine des Innocents para el edificio

anterior de P. Lescot, Pajou proporcionó varias nuevas figuras para el trabajo.

Augustin Pajou se conoce también por su papel en la conservación de obras de arte: en 1777 se convirtió en Guardián de las Antigüedades de Rey, y en 1792 trabajó en un Comité Revolucionario para la Conservación de Obras de Arte.



348. Jean-Honoré Fragonard, *El cerrojo*, hacia 1778.

Óleo sobre tela, 73 x 93 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



349. Jean-Baptiste Greuze, *El pájaro muerto*, 1800.

Óleo sobre tela, 68 x 55 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



350. Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, 1781.

Óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm.

Instituto de Artes de Detroit, Detroit (Estados Unidos).



351. Johann Heinrich Füssli, *Titania y Bottom*, 1780-1790.

Óleo sobre tela, 217 x 275 cm. Galería Tate,
Londres (Reino Unido).



352. Johann Heinrich Füssli,
Paolo Malatesta y Francesca da Polenta
sorprendidos por Gianciotto Malatesta, 1786.
Óleo sobre tela. Museo de Arte de Argovia, Aarau (Suiza).



**353. Jean-Honoré Fragonard, *El sermón del amor*,
sin fecha. Óleo sobre tela, 62,2 x 51,3 cm.
Villa y Museo Jean-Honoré-Fragonard, Grasse (Francia).**



354. Anónimo, *El Amor dormido*, 1780.
Pastel. Colección Privada.

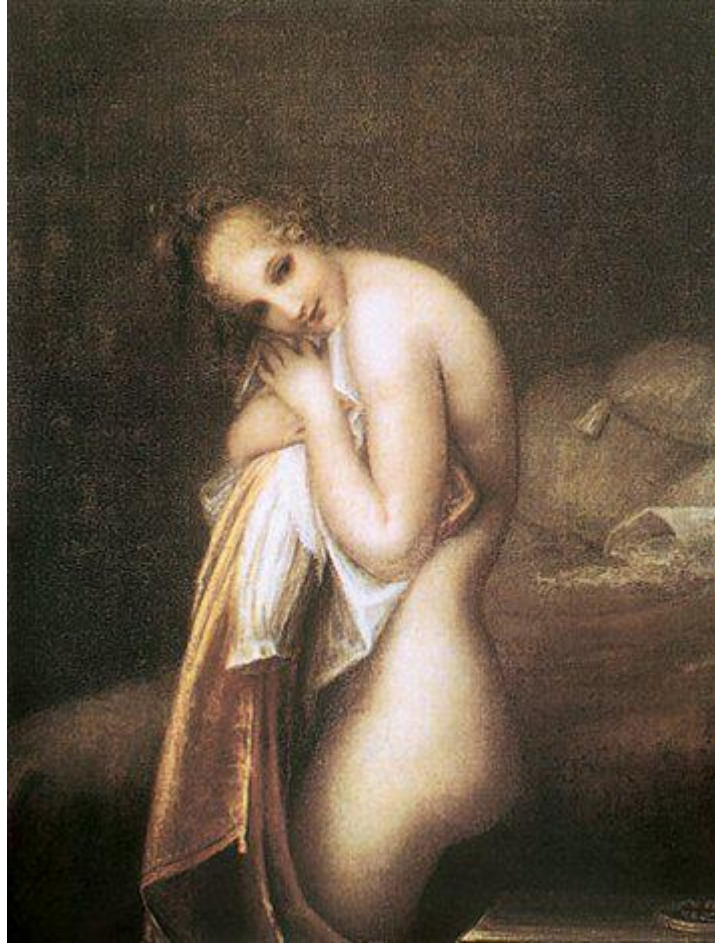


355. Jean-Honoré Fragonard, *El beso robado*, 1787-1789.

Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Museo del Hermitage,
San Petersburgo (Rusia).



356. Jean-Honoré Fragonard,
El sacrificio de la rosa. Óleo sobre madera, 54 x 43 cm.
Colección Parfumerie Fragonard, Grasse (Francia).



357. **Antonio Canova**, *La sorpresa*, 1789-1790.
Témpera. Casa Canova, Possagno (Italia).



358. Jacques-Louis David,
El amor de Paris y Helena, 1788.
Óleo sobre tela, 146 x 181 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Jacques-Louis DAVID
(París, 1748 – Bruselas, 1825)

Conocido en la actualidad como el pintor imperial de la corte, David comenzó como aprendiz de Boucher y luego con Joseph-Marie Vien, famoso pintor conocido por su estilo antiguo. En 1774, David ganó el *Prix de Rome* en el que confirmaba su pasión por el arte antiguo. De vuelta en París en 1784, pintó *El juramento de los Horatii*, un ejemplo perfecto de su estilo neoclásico: una vuelta a la pintura clásica en todos los aspectos, pero con algo más de rigidez en la elección de los temas, con influencia del comportamiento romano, el amor por la patria y el heroísmo individual. Ello le llevó a convertirse en el pintor oficial de la revolución francesa y de sus ideales romanos. Su *Muerte de Marat* en la que muestra a Marat como un Cristo secular es una denuncia de los crímenes de la contrarrevolución. Sin embargo, David

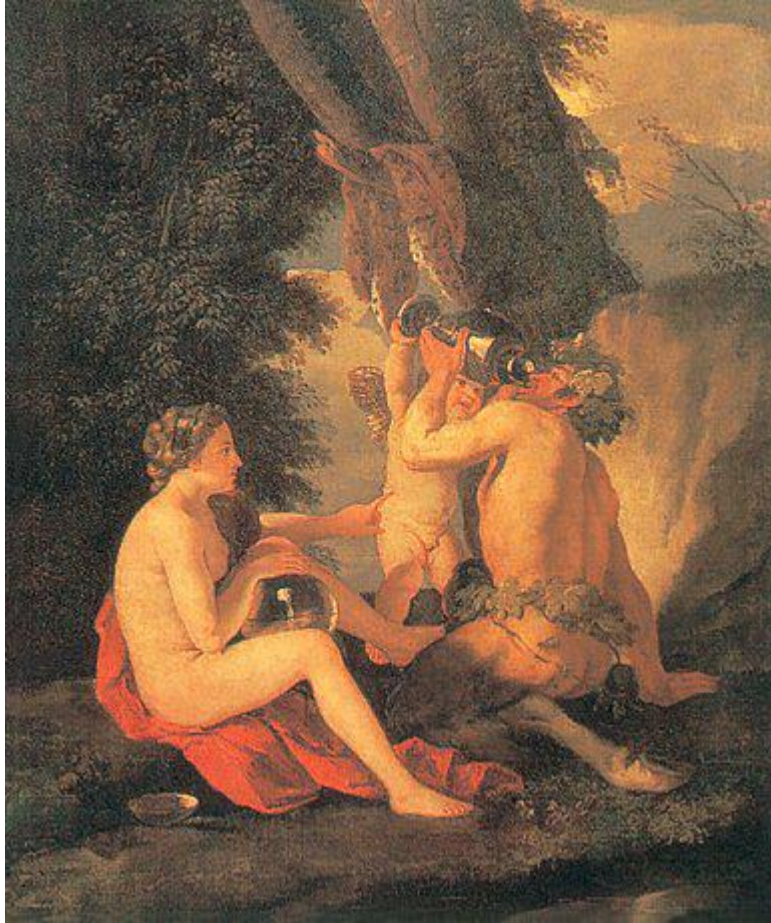
siguió siendo el pintor oficial del imperio y ejecutó la obra monumental titulada *Coronación de Napoleón* después de 1804, la mejor pintura oficial del mundo, llena de vitalidad, en una gigantesca composición ceremonial en la que se olvida de griegos y romanos para pintar las hazañas de sus contemporáneos.

Tras la caída del imperio, abandonó Francia y se mudó a Bélgica durante la restauración y fue allí que terminó su carrera, todavía inspirado por la antigüedad, pero de una manera menos didáctica.

Fue maestro de toda una generación de pintores académicos como Gros, Ingres y Girodet, por lo que tuvo una gran influencia en la pintura académica de la primera mitad del siglo XIX.



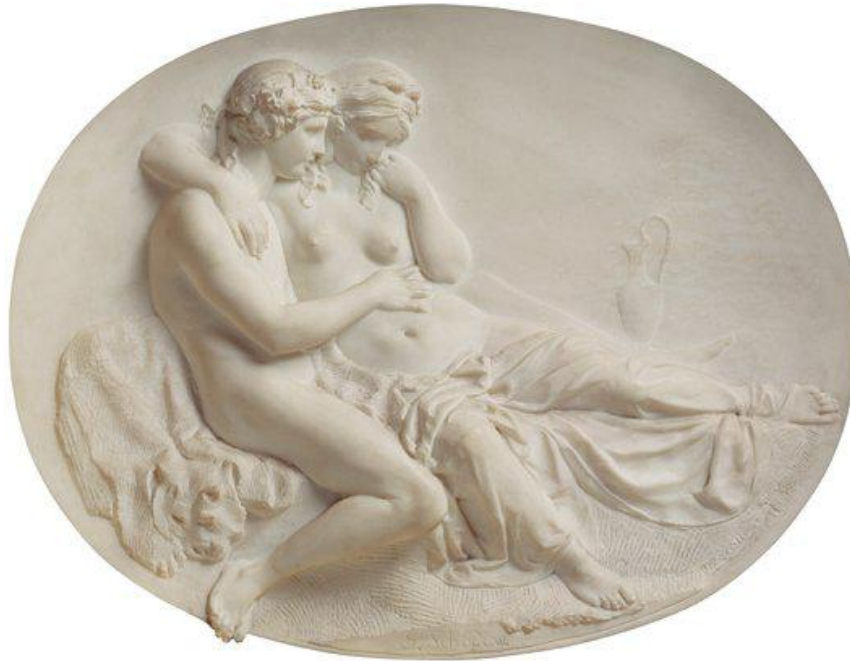
359. Anne-Louis Girodet-Trioson,
El sueño de Endimión, 1793.
Óleo sobre tela, 198 x 261 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



360. Nicolas de Courteille, *Venus y Cupido*, 1792.

Óleo sobre tela, 133 x 102 cm.

Museo de Arte, Sebastopol (Ucrania).



361. Johann Gottfried Schadow,
Baco reconfortando a Ariadna, 1793.
Mármol. Museo de Arte de Hamburgo,
Hamburgo (Alemania).

Johann Gottfried SCHADOW
(Berlin, 1764-1850)

El escultor alemán Johann Gottfried Schadow fue hijo de un sastre pobre. Su primer maestro fue un escultor inferior, Tassaert, patrocinado por Federico el Grande; el maestro le ofreció a su hija en matrimonio, pero el alumno prefirió fugarse con una chica a Viena, y el suegro no sólo condonó la ofensa, sino que le proporcionó dinero para que visitara Italia. Los tres años de estudio en Roma tuvieron una gran influencia en su estilo y, en 1788, volvió a Berlín para reemplazar a Tassaert como escultor de la corte y secretario de la Academia. Durante más de cincuenta años produjo más de doscientas obras, tan variadas en estilos como en temas.

Entre sus esfuerzos más ambiciosos estuvieron *Federico el Grande* en Stettin, *Blücher* en Rostock y *Lutero* en Wittenberg. Sus estatuas

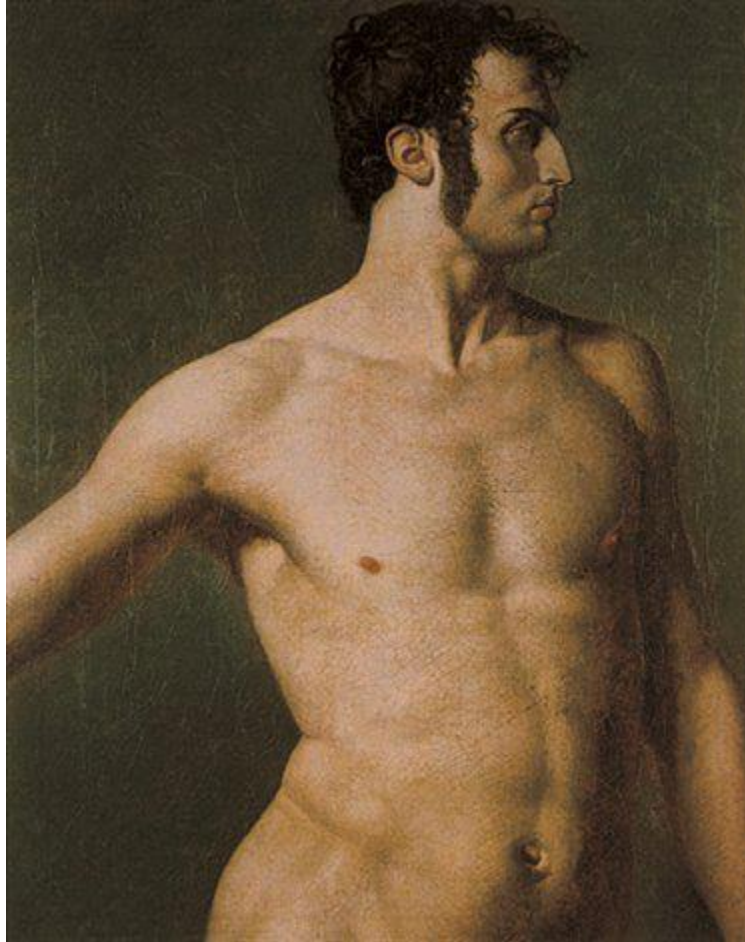
tipo retrato incluyen a Federico el Grande tocando la flauta, y a la princesa heredera Louise y su hermana. Sus bustos, que suman más de cien, incluyen diecisiete cabezas colosales en el Walhalla, Ratisbon; y sus bustos de Goethe, Wieland y Fichte fueron modelados en vivo. Hizo treinta monumentos y obras conmemorativas eclesiásticas, pero Schadow apenas se menciona entre los escultores cristianos. Se le considera un clasicista y un idealista. *El cuadriga* en la Puerta de Brandenburgo y el friso alegórico en la fachada de la Casa de Moneda Real, ambos en Berlín, están considerados entre los estudios más afortunados del arte de la antigüedad. En su calidad de director de la Academia de Berlín, Schadow tuvo una gran influencia. Escribió acerca de las proporciones de la figura humana, la fisonomía nacional, etc.; existen además muchos volúmenes escritos tanto por él mismo como por otros en los que se describe e ilustra su método y su obra.



362. Antonio Canova,
Psiquis despertada por Eros, 1787-1793.
Mármol, 55 x 68 x 101 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

Canova llevó a cabo el que sería uno de sus grupos escultóricos más famosos, como un encargo de Campbell, un coleccionista inglés que le pidió que ilustrara el mito de Psiquis. Víctima de los celos de Venus debido a su belleza, la mujer mortal cayó, hechizada, en un sueño del que sólo el amor podía despertarla. El artista escogió la parte culminante de la historia, en la que Cupido, que se reconoce por el carcaj que lleva a la espalda, despierta a su amada para casarse con ella y elevarla al rango de diosa. Se logra así la quintaesencia de la expresión del amor: la pureza de los contornos, la elegancia de la forma y la armonía de la composición piramidal transforman al mármol en una composición angelical e

ingrávida. Si Canova se inspiró, a lo largo de su vida, en la Antigüedad que estudió con diligencia en Roma, no lo tradujo en las anatomías vigorosas y los modelos al estilo griego, sino en la elegancia y un estilo grácil: su reinterpretación refinada del arte antiguo es uno de los ejemplos mejor logrados de la escultura neoclásica.



**363. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Torso de un hombre*,
antes de 1800. Óleo sobre tela, 99 x 80 cm.
Museo Ingres, Montauban (Francia).**

**Jean-Auguste-Dominique INGRES
(Montauban, 1780 – París, 1867)**

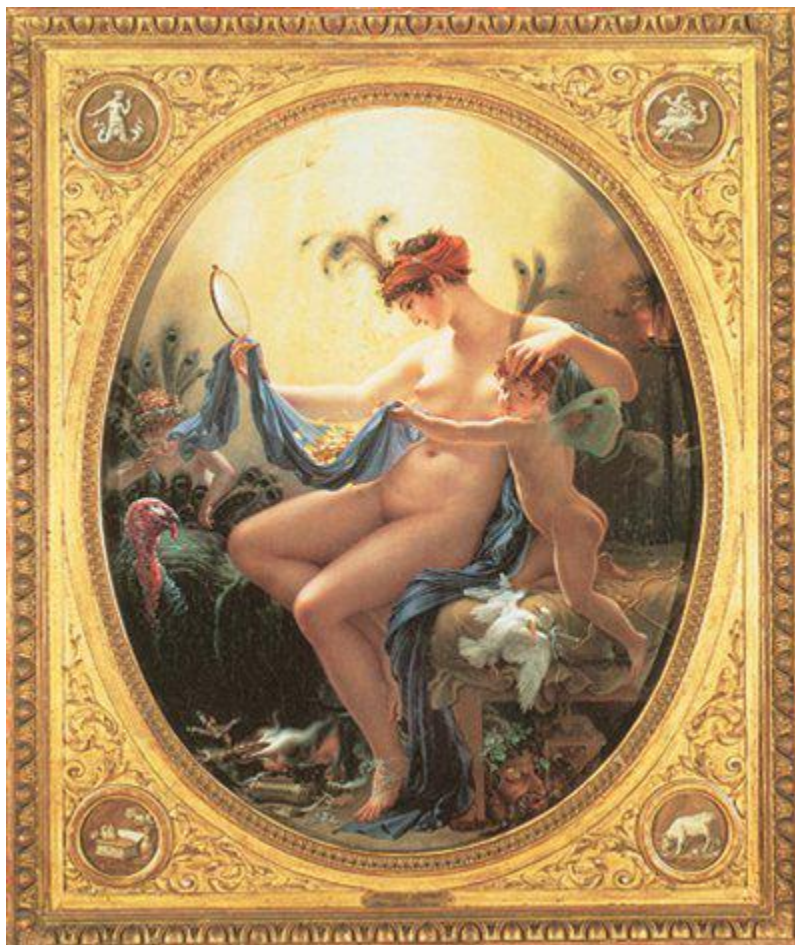
Al principio, Ingres parecía destinado a continuar con el brillante trabajo de su maestro David tanto en la pintura de retratos como en la pintura histórica. En 1801 ganó el *Prix de Rome*. Ingres, sin embargo, se emancipó rápidamente. Tenía apenas veinticinco años cuando pintó los retratos de Rivière. En estas obras demostró un gran talento original y un gusto por la composición con cierto toque de manierismo, pero el manierismo está lleno de encanto y el

refinamiento de las líneas ondulantes se aleja por completo del realismo puro y simple que es lo que da fuerza a los retratos de David. No obstante, no engañó a sus rivales, quienes atacaron su gusto “arcaico” y “singular” y lo tildaron de “gótico” y “chinesco”. Cuando volvió de Italia, durante el Salón de 1824, Ingres fue ascendido a líder del estilo académico, en oposición al nuevo romanticismo que encabezaba Delacroix.

En 1834 fue nombrado director de la Escuela francesa en Roma, donde permaneció durante siete años. A su regreso fue nuevamente aclamado como maestro de los valores tradicionales y vivió hasta el final de sus días en su hogar del sur de Francia. La mayor contradicción de la vida de Ingres es su título de *Guardián de las reglas y preceptos clásicos*, aunque todavía es posible percibir la excentricidad en algunos de sus más hermosos trabajos. Alguien pretencioso que viera la parte de atrás de [*La gran odalisca*](#) y las diversas exageraciones de las formas en *El baño turco* (véase nº [390](#)) señalaría las fallas de este incomparable dibujante. Sin embargo, ¿no son estos los medios a través de los cuales un artista de gran sensibilidad expresa su pasión por la belleza de la forma femenina? Cuando agrupaba una gran cantidad de personas en una obra monumental, como en el caso de *La apoteosis de Homero*, Ingres jamás logró la facilidad, la flexibilidad, la vitalidad o la unidad que admiramos en los magníficos decorados de Delacroix. Tenía, empero, una seguridad impecable, un gusto original y una inventiva fértil y apropiada en las composiciones con dos o tres figuras, e incluso más en aquellas en las que ilustraba una sola silueta femenina de pie o reclinada, el tipo de obra que fue el encanto y el dulce tormento de toda su vida.



364. Antonio Canova, *Cupido y Psiquis*, 1798.
Museo Correr, Venecia (Italia).



365. Anne-Louis Girodet-Trioson,
Mademoiselle Lange como Dánae, 1799.
Óleo sobre tela, 60,3 x 48,6 cm.
Instituto de Artes de Minneapolis,
Minneapolis (Estados Unidos).



366. Francisco Goya,

Joven bañándose en una fuente, 1796-1797.

Álbum A, aguada en tinta china, 17,1 x 10,1 cm.

Biblioteca Nacional de España, Madrid (España).

Francisco GOYA
(Francisco de GOYA y LUCIENTES)
(Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828)

Goya es tal vez el pintor más accesible. Su arte, al igual que su vida, es un libro abierto. Nada ocultó a sus contemporáneos y les ofreció su obra con la misma franqueza. La puerta a su mundo no está oculta detrás de grandes dificultades técnicas. Fue la prueba de que si un hombre tiene la capacidad de vivir y multiplicar sus experiencias, de luchar y trabajar, puede producir grandes obras de arte sin el decoro

clásico y la respetabilidad tradicional. Nació en 1746 en Fuendetodos, un pequeño pueblo montañoso de un centenar de habitantes. De niño trabajó en los campos con sus dos hermanos y su hermana, hasta que su talento para el dibujo puso fin a su miseria. A los catorce años recibió el apoyo de un mecenas adinerado y se marchó a Zaragoza a estudiar con un pintor de la corte y, posteriormente, cuando cumplió diecinueve años, se fue a Madrid.

Hasta los treinta y siete años, sin contar algunos diseños de tapicería de modesta calidad decorativa y cinco pequeñas pinturas, Goya no pintó nada de gran importancia, pero una vez que dominó su temperamento, produjo obras maestras con la misma velocidad que Rubens. Tras su nombramiento en la corte siguió una década de actividad incesante, años de pinturas y escándalos, con intervalos de salud deteriorada.

Los grabados de Goya demuestran su gran pericia como dibujante. En la pintura, al igual que Velázquez, depende en mayor o menor medida del modelo, pero no de la manera objetiva del experto en naturalezas muertas. Si una mujer era fea, la convertía en un horror despreciable; si era atractiva, dramatizaba su encanto. Prefería terminar sus retratos en una sola sesión y era un tirano con sus modelos. Al igual que Velázquez, se concentraba en los rostros, pero dibujaba las cabezas con pericia, construyéndolas con varios tonos de grises transparentes. Su mundo en blanco y negro está habitado por formas monstruosas: se trata de las producciones en las que demuestra una reflexión más profunda. Sus figuras fantásticas, como solía llamarlas, nos llenan de una sensación de gozo vulgar, acentúan nuestros instintos diabólicos y nos deleitan con el nada caritativo éxtasis de la destrucción. Su genio alcanzó el punto culminante en sus grabados de los horrores de la guerra. Al compararlas con la obra de Goya, otras pinturas sobre este tema palidecen hasta convertirse en estudios sentimentales de la crueldad. Evitó la acción esparcida por el campo de batalla y se confinó a escenas aisladas de matanzas. En ninguna otra obra demostró tanto dominio de la forma y el movimiento, tantos gestos dramáticos y efectos sorprendentes de luz y sombra. En todos estos aspectos, Goya fue un renovador e innovador.

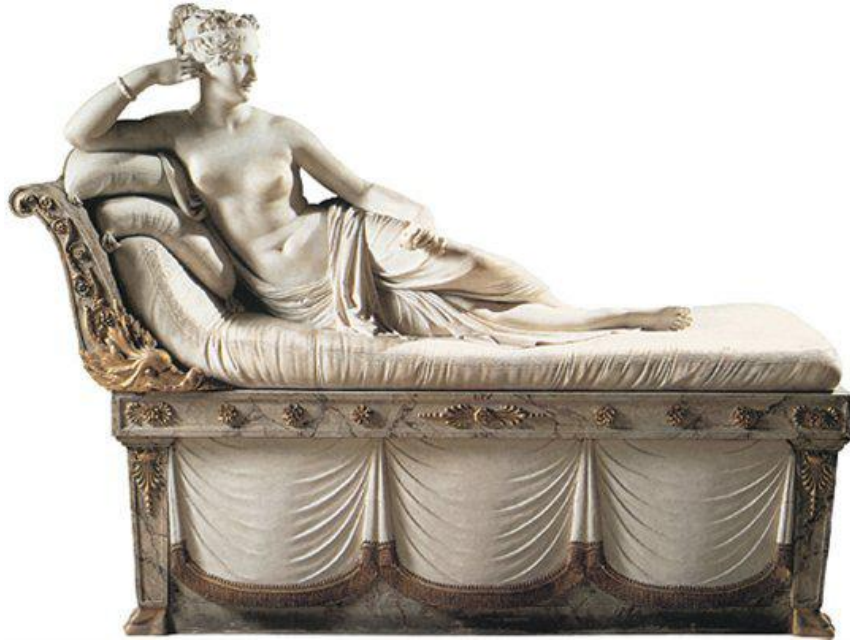


367. Johann Heinrich Füssli,

Un hombre con tres mujeres, hacia 1809-1810.

Lápiz y dibujo a aguada sobre papel, 18,9 x 24,5 cm.

Museo de Victoria y Alberto, Londres (Reino Unido).

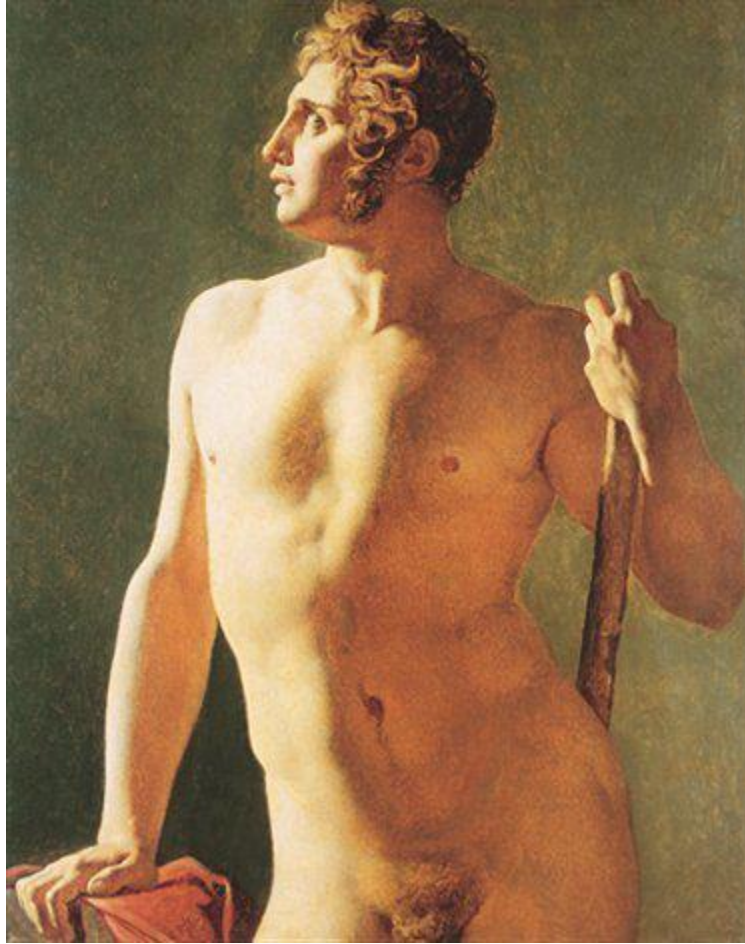


368. Antonio Canova,

Pauline Bonaparte como Venus, 1805-1808.

Mármol, alt: 200 cm. Galería Borghese, Roma (Italia).

La hermana de Napoleón Bonaparte, Paulina tenía treinta y dos años cuando posó para Canova. Viuda del general Leclerc a los veintidós, cuando él cayó víctima de la fiebre amarilla, en 1803 se casó con el Príncipe Camille Borghese, heredero de la noble familia romana. Paulina Borghese era una de las mujeres más hermosas en Roma y llevó una vida libre e independiente. La estatua fue un encargo de su marido, que deseaba inmortalizar la belleza de su esposa a la manera de Venus, sosteniendo en las manos la manzana que París le entregara. Para su composición, Canova dibujó su inspiración de la Venus del escultor Antiguo Praxiteles. Reclinada en un sofá, la joven mujer está cubierta sólo por una sábana sobre las piernas. La sensualidad de la pose, subrayada por los pliegues finamente cincelados de la tela plegada y la noble postura de la cabeza, le da a Paulina una belleza eterna y majestuosa. Para destacar el brillo del mármol aún más, Canova lo recubrió con una capa delgada de cera levemente rosa.



369. Jean-Auguste-Dominique Ingres,

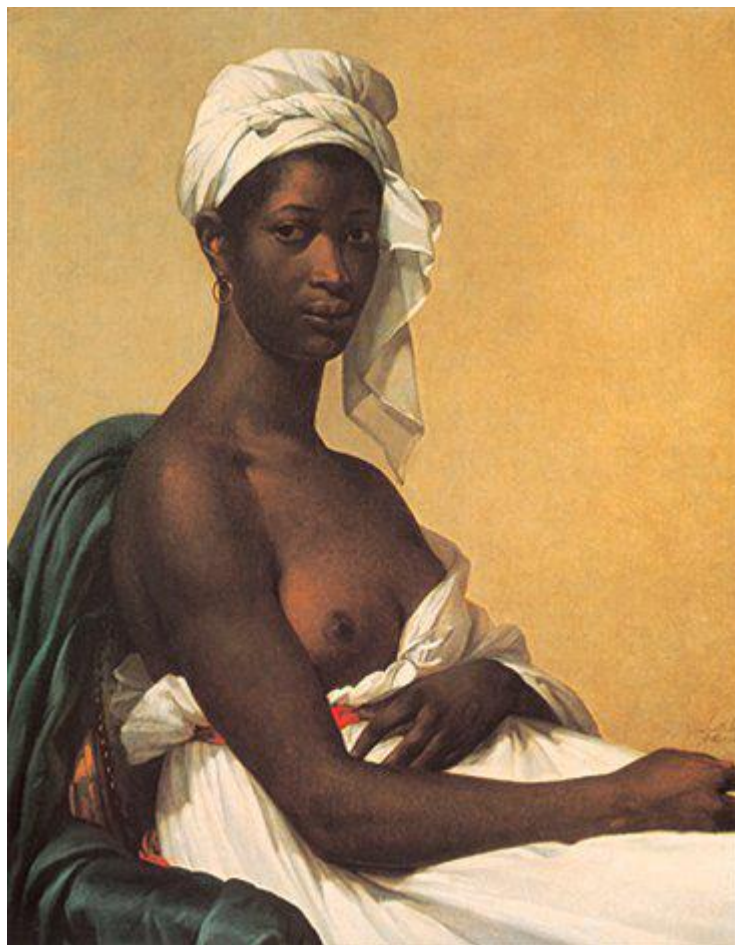
Torso de un hombre, 1800.

Óleo sobre tela, 102 x 80 cm.

Escuela de Bellas Artes, París (Francia).



370. Francisco Goya (Francisco de Goya y Lucientes),
Maja desnuda, 1798-1805. Óleo sobre tela, 97 x 190 cm.
Museo del Prado, Madrid (España).



371. Marie-Guillemine Benoist,
Retrato de una negra, 1800.
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



372. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
arte abrazando a Venus, 1800-1806.



373. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Pareja desnuda abrazada en la cama, 1800-1806.



374. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Pareja desnuda, 1800-1806.



375. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Mujer acariciada por Cupido, 1800-1806.



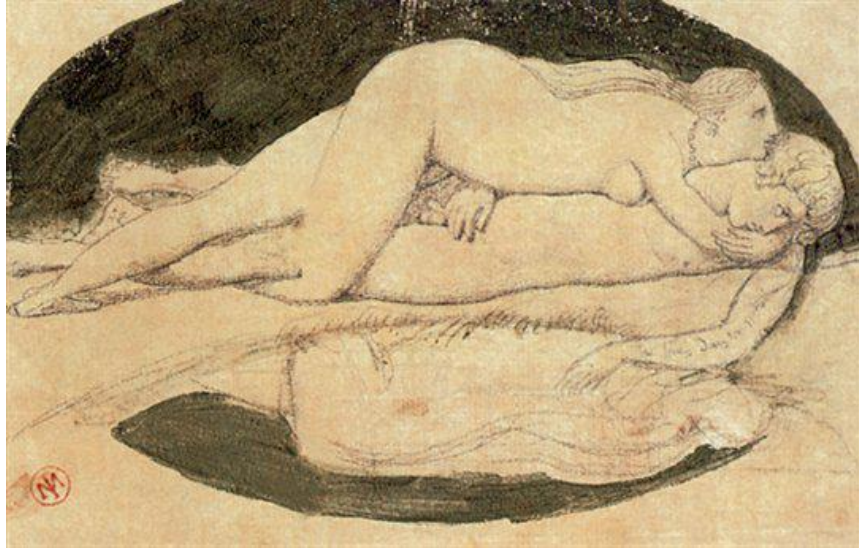
376. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Hombre abrazando a una mujer desde atrás, 1800-1806.



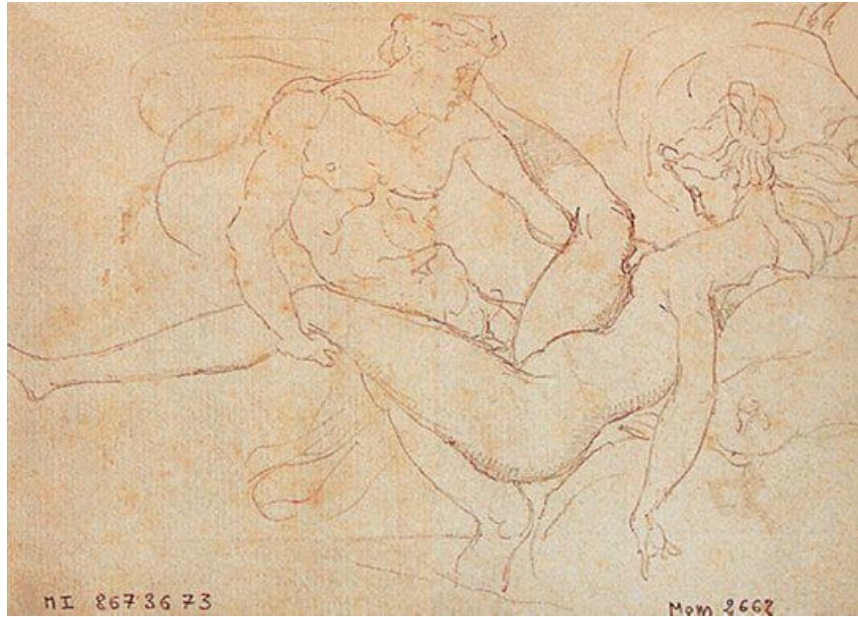
377. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Pareja desnuda haciendo el amor, 1800-1806.



378. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Pareja sentada, 1800-1806.



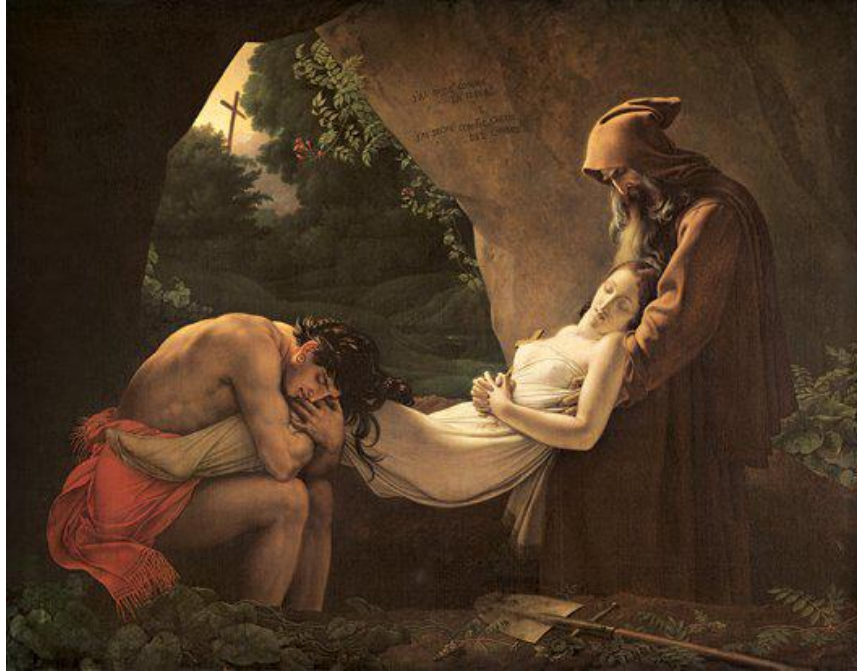
379. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Pareja desnuda haciendo el amor, 1800-1806.



380. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Unión (¿Marte y Venus?), 1800-1806.



381. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Tres mujeres en el baño, 1800-1806.



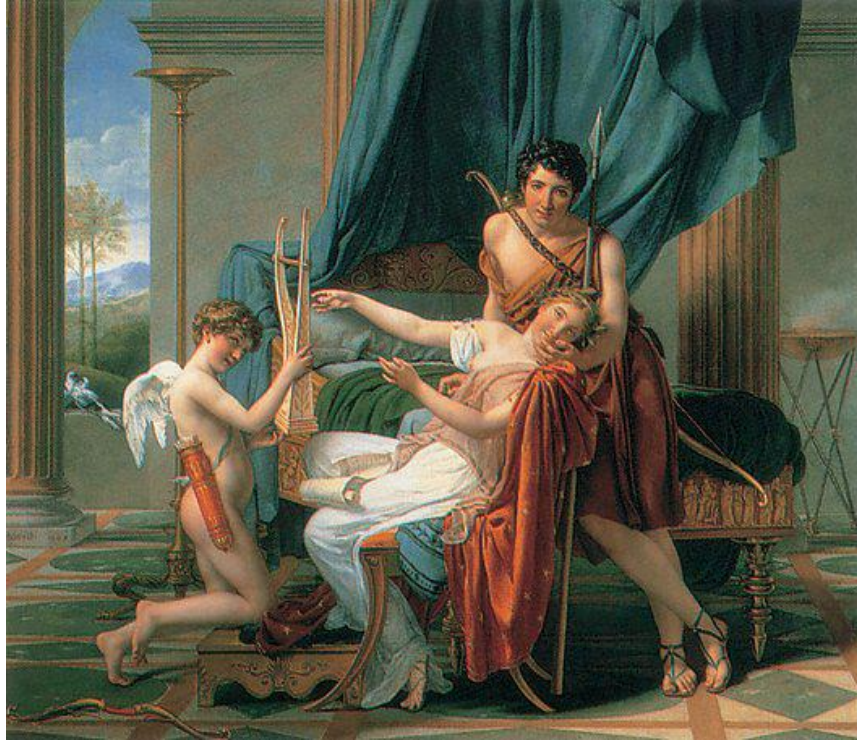
382. Anne-Louis Girodet-Trioson,

El entierro de Atala, 1808.

Óleo sobre tela, 207 x 267 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

Alumno de David, Girodet se inspiró en el libro de Chateaubriand publicado en 1801. En él, Atala, que está enamorada de Chactas, miembro de una tribu enemiga, recuerda su juramento de virginidad. Para no sucumbir a la tentación, se suicida. La escena está representada en la tradición del “entierro de Cristo”, pero aquí, la pasión, el amor y la muerte se mezclan. La cueva se abre hacia un paisaje romántico y silvestre. La cruz en el fondo hace eco de la cruz formada por la pala y el azadón en el primer plano, y recuerda la razón del sacrificio de Atala. Esta obra, expuesta en el Salón en 1808, en París, despertó una gran atención e incluso Josefina solicitó una réplica.



383. Jacques-Louis David, *Safo y Faón*, 1809.

Óleo sobre tela, 225,3 x 262 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



384. Pierre Paul Prud'Hon y Constance Mayer-Lamartinière,

La inocencia prefiere el amor sobre la riqueza, 1804.

Óleo sobre tela, 243 x 194 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



385. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La bañista*, conocido como *La bañista de Valpinçon*, 1808.
Óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

El descubrimiento del arte exótico y oriental que realizaron los artistas del siglo XIX tuvo un impacto en la representación que realizó Ingres de las mujeres. El desnudo femenino aparece a lo largo de la obra del artista. Su fascinación con las espaldas largas e inmaculadas de mujeres jóvenes puede verse en varios de sus trabajos más populares, incluyendo ésta, que es una de sus primeras obras, y su Gran Odalisca (1814). Mucho más adelante en su vida, retomó este tema nuevamente, en su obra El baño turco (1863) en la que hay veinte mujeres, pero la figura dominante en primer plano muestra su hermosa espalda. Ingres aseguró que estaba tomando a Poussin como ejemplo, ya que el maestro con frecuencia reproducía los

misimos temas varias veces, hasta que alcanzaba la perfección. Sin embargo, Ingres tuvo también influencias de los manieristas toscanos como Bronzino, y de Rafael. En estos tres trabajos, una dama lleva puesto un turbante y nada más. Aquí, los cortinajes se hacen a un lado para permitir que el espectador tenga una vista libre de obstáculos, pero a una distancia respetuosa.



386. Pierre Narcisse Guérin,
Morfeo e Iris, 1811. Óleo sobre tela, 251 x 178 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).

El realismo y el cuerpo humano

1810-1922

Al igual que la sociedad, el erotismo en el arte sufrió grandes convulsiones y una notable evolución a lo largo del siglo XIX. El comienzo del período estuvo marcado por la caída de Napoleón. La reforma y la modernización también formaban parte de la temática napoleónica, y la liberalización sexual continuó en la sombra su progreso como parte de esta época de grandes cambios.

El Romanticismo rindió culto al amor especialmente en la poesía, con una corriente erótica que quizá salió a la luz con más notoriedad en el arte que en la literatura. Mientras que artistas como Ingres adoptaron algunos de los temas exóticos y literarios del Romanticismo, sus desnudos artificiales y de refinación clásica eran parte de una tradición de arte cortesano cuyos orígenes provienen del Renacimiento. Sin embargo, Géricault y Flandrin celebraban en sus obras la sensualidad del cuerpo con mayor emotividad y expresividad.

El Realismo reflejaba el cambio de la llegada de la era moderna. La revolución industrial se impuso. El mismo espíritu crítico de la sociedad moderna que condujo a Marx a escribir su *Manifiesto comunista* sirvió de inspiración a escritores como Flaubert y Zola y a artistas como Courbet y Daumier. El lema de Courbet, “Uno debe ser hijo del tiempo que le ha tocado vivir” tipificaba el tratamiento de los temas eróticos. Su pintura titulada *La Fuente*, un retrato realista de un torso femenino desnudo con las piernas abiertas, constituye el ejemplo más notorio de la faceta erótica del Realismo.

El escándalo del erotismo en el arte del siglo XIX alcanzó su punto culminante con Manet, cuyo radicalismo se enfrentó a sus tendencias burguesas. Su *Almuerzo en la hierba* fue un *succès de scandale* en el infame *Salon des Refusés* de 1863. El realismo de aquellas figuras desnudas obviamente contemporáneas, insertadas en un paisaje natural, era más de lo que podía soportar la estricta moral pública de París. Por la misma época, la invención del daguerrotipo vio el nacimiento de la fotografía, y con él, las primeras fotografías eróticas de cuerpos femeninos desnudos.

Dado que los impresionistas se centraban en problemas relacionados con la luz, el color y la percepción, el erotismo encontró poco espacio en su obra. Toulouse-Lautrec siguió el camino de Manet al representar la vida erótica secreta de las prostitutas parisienses. Dentro de los postimpresionistas, Gauguin fue el único que mostró interés por el erotismo, debido a que interpretaba la expresión sexual como una característica de las sociedades “primitivas” a las que tanto admiraba.

A finales de siglo, el simbolismo incluyó el erotismo más desatado hasta la fecha. Richard Baron von Krafft-Ebing publicó su *Psychopathia sexualis* en 1886. Estas discusiones abiertas sobre la sexualidad rompieron los moldes establecidos y proporcionaron un contexto propicio para un uso más acentuado del erotismo. Sin embargo, aún más importante para los simbolistas fue la poesía de Baudelaire, cuya obra *Las flores del mal* (1857) incluía temas de tal carácter decadente y erótico que el editor fue objeto de una persecución. La capacidad de Baudelaire de utilizar la metáfora, el simbolismo y el misticismo con fines expresivos resulta un aspecto esencial para los simbolistas, cuya pretensión era evocar indirectamente un sentimiento o estado de ánimo. Para Munch, Hodler y Puvis de Chavannes, el erotismo era un vehículo perfecto para expresar ideas universales de modo metafórico.

A principios del siglo XX, podía verse por doquier la influencia del Simbolismo, junto con su contenido erótico. Rodin utilizaba temas eróticos, y los modernistas tempranos como Matisse y Picasso reinterpretaron el desnudo. El Expresionismo de los países de habla alemana fue descendiente directo del Simbolismo. Los desnudos de inspiración clásica de Modigliani coexistían con la imagería realista de los artistas alemanes de *Die Neue Sachlichkeit* (“La nueva objetividad”).



387. Eugène Delacroix, *La barca de Dante*, 1822.

Óleo sobre tela, 189 x 241 cm.

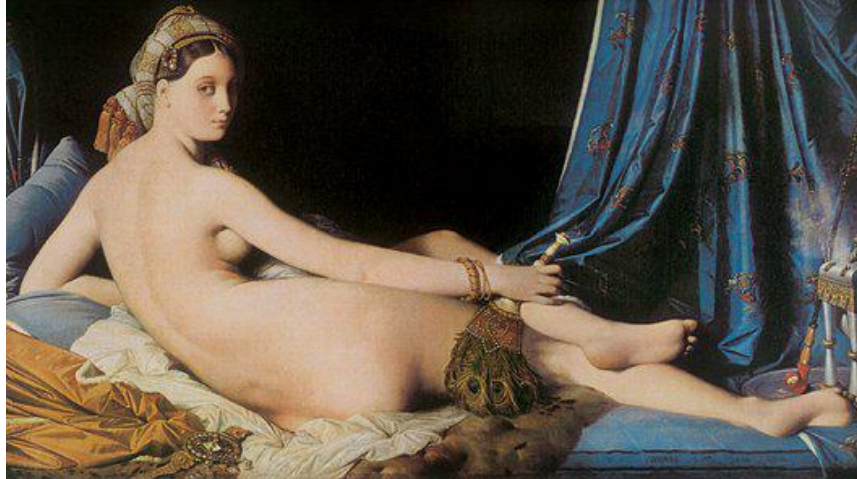
Museo del Louvre, París (Francia).



388. Pierre Narcisse Guérin,
Aurora y Céfalos, 1811-1814. Óleo sobre tela,
257 x 178 cm. Museo Estatal de las
Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



389. Eugène Delacroix,
Desnudo femenino reclinado en un diván,
hacia 1825-1830. Óleo sobre tela, 26 x 33 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



390. Jean-Auguste-Dominique Ingres,

La gran odalisca, 1814.

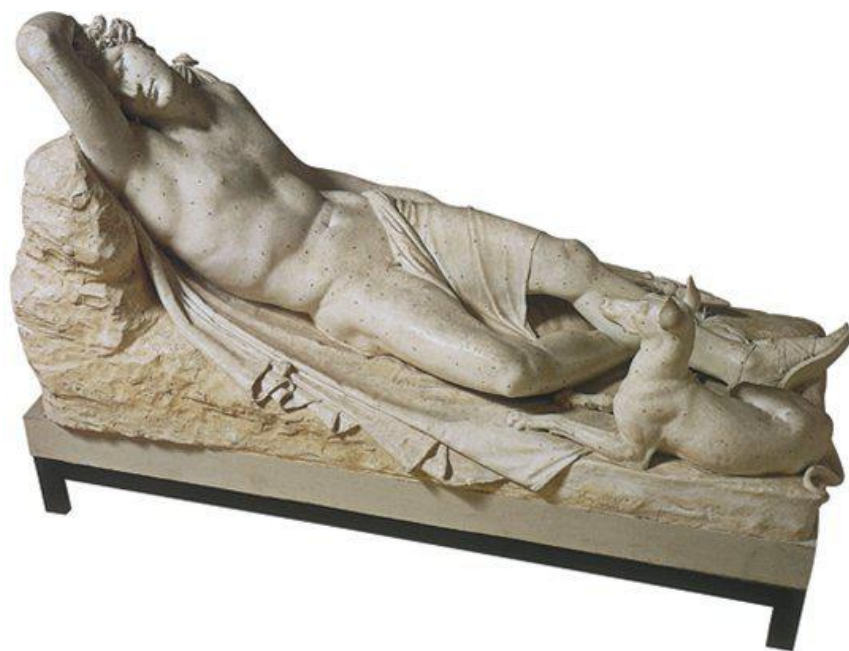
Óleo sobre tela, 91 x 162 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).

El decorado oriental es un pretexto para que Ingres muestre su virtuosismo en la representación de materiales como nácar y sedas. Las proporciones de la modelo están mal, el cuerpo está alargado y el rostro aplanado. Ingres obtuvo su inspiración del manierismo italiano y, para los arabescos, de la escuela de Fontainebleau.



391. Antonio Canova, *Venus y Marte*, 1816-1822.
Mármol, alt: 210 cm. Palacio de Buckingham,
Londres (Reino Unido).



392. **Antonio Canova**, *El sueño de Endimión*, 1819.
Mármol. Museo Canova, Possagno (Italia).



**393. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Una odalisca dormida*,
hacia 1820. Óleo sobre tela, 30 x 48 cm.
Museo de Victoria y Alberto, Londres (Reino Unido).**



394. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Venus saliendo del mar, 1808 y 1848.
Óleo sobre tela. Museo Condé, Chantilly (Francia).



395. François Gérard, *Hilas y la Ninfa*, 1825-1826.
Óleo sobre tela. Museo Baron-Gérard, Bayeux (Francia).



396. Francesco Hayez,
El último beso de Romeo y Julieta, 1823.
Óleo sobre tela, 291 x 201 cm.
Villa Carlotta, Tremezzo (Italia).



397. Eugène Delacroix,
La muerte de Sardanápalo, 1827.
Óleo sobre tela, 392 x 496 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

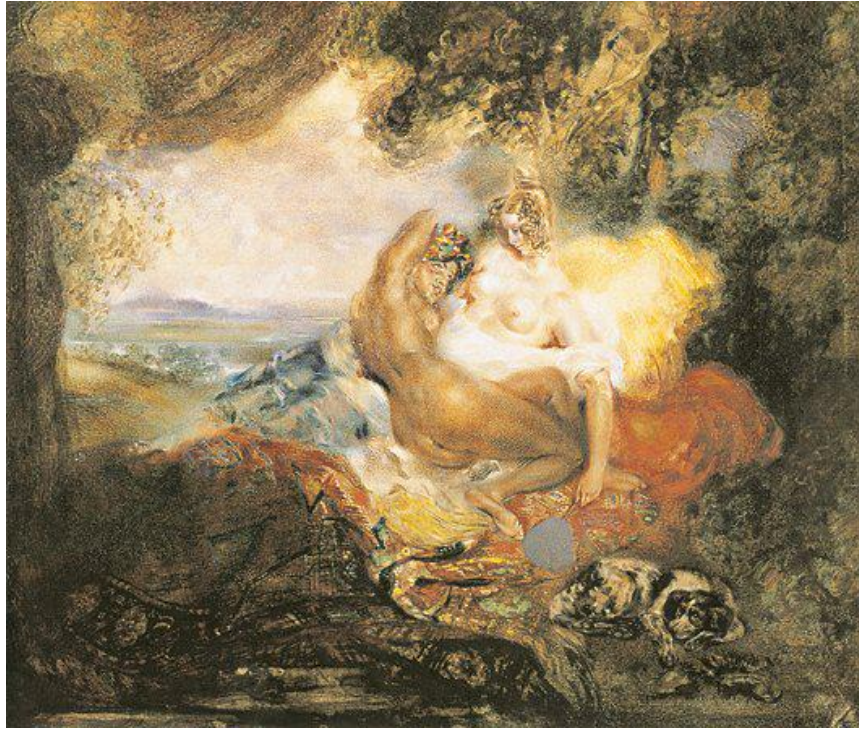
Esta pintura está inspirada en la obra literaria Sardanápalo de Byron. Su composición dinámica y colorida, sus arabescos y su ferocidad, combinadas con la sensualidad, llevó a los pintores a considerarla una obra subversiva.

Eugène DELACROIX
(Charenton-Saint-Maurice, 1798 – París, 1863)

Delacroix fue uno de los más grandes pintores del siglo XIX, en el sentido de aquel que siente y se expresa a sí mismo a través de los colores, que ve con el ojo de su mente como una composición antes de comenzar a armar el todo desde sus partes, y a dilucidar los distintos detalles de la forma.

Estudió las obras de los pintores del Louvre, en especial de Rubens. Indirectamente se derivó del corazón del movimiento romántico que se extendió por Europa. Delacroix se inspiró en escritores como Goethe, Scott, Byron y Victor Hugo. Su propia naturaleza romántica prendió al contacto con la de estos autores; se sintió poseído por sus espíritus y se convirtió en el primero de los pintores románticos. Tomó muchos de sus temas de sus poetas preferidos, no para traducirlos en una mera ilustración literal, sino para hacerlos expresar, en su propio lenguaje de color, las más agitadas emociones del corazón humano.

Por otra parte, Delacroix encuentra la expresión natural y sorprendente de sus ideas sobre todo en la relación de varias figuras, es decir, en el drama. Su obra es un poema inmenso y multiforme, al mismo tiempo lírico y dramático, desbordante de pasiones, como la pasión violenta y asesina que fascina, domina y desgarr a la humanidad. En la elaboración y ejecución de las páginas de este poema, Delacroix no se basa en sus facultades como hombre y como artista de gran inteligencia, en el nivel de los pensamientos de los grandes de la historia, la leyenda y la poesía. En vez de ello, hace uso de una enfebrecida imaginación, siempre bajo el control de un lúcido razonamiento y una fría fuerza de voluntad. Sus dibujos, llenos de expresiva vitalidad, fuerza y sutileza del color, que en ocasiones componen una amarga armonía y otras se ven opacados por esa nota “sulfurosa” ya observada por sus contemporáneos, producen una atmósfera de tormenta, súplica y angustia. Y no debe suponerse que la pasión, el movimiento y el drama engendran desorden. Con Delacroix, al igual que con Rubens, sobre las representaciones más tristes, los tumultos, los horrores y masacres flota una especie de serenidad que es el toque del arte mismo y la marca de la mente de un maestro.



398. Jules Robert Auguste, *Los amigos*, 1835.
Acuarela y aguada. Museo del Louvre, París (Francia).



399. **Eugène Delacroix**, *Mujeres de Argel*, 1833-1834.

Óleo sobre tela, 180 x 229 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



400. Hippolyte Flandrin,
Joven desnudo junto al mar, 1836.
Óleo sobre tela, 98 x 124 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



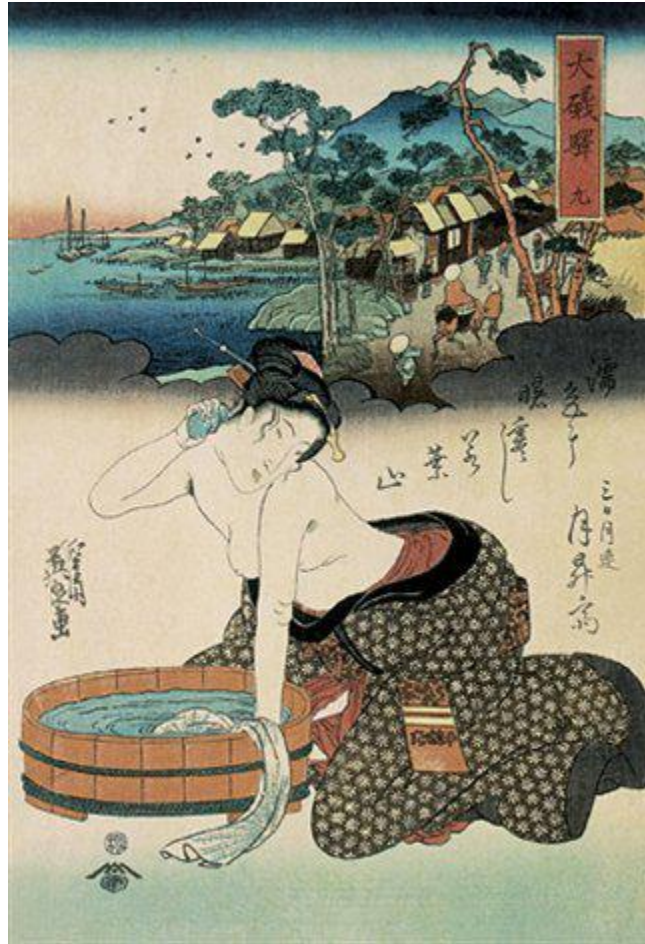
401. Charles von Steuben, *Esmeralda*, 1839.

Óleo sobre tela, 195 x 144 cm.

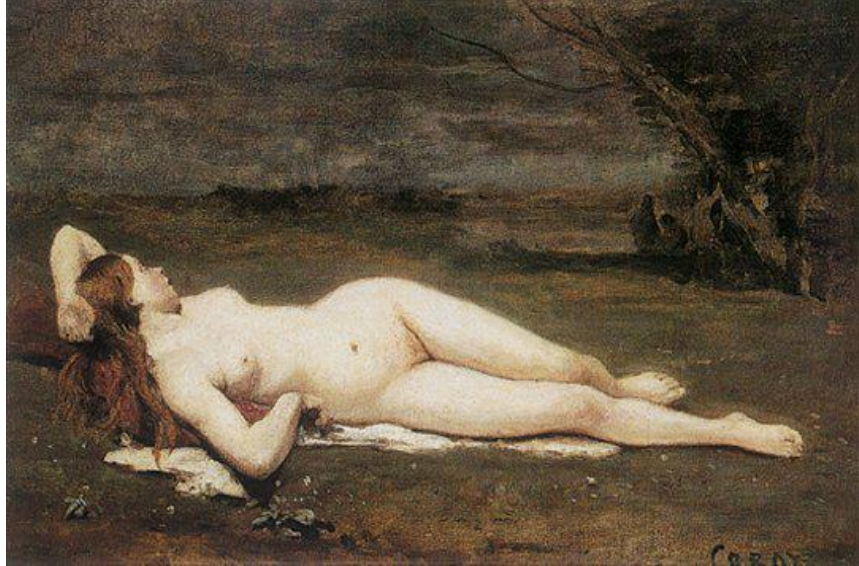
Museo de Bellas Artes, Nantes (Francia).



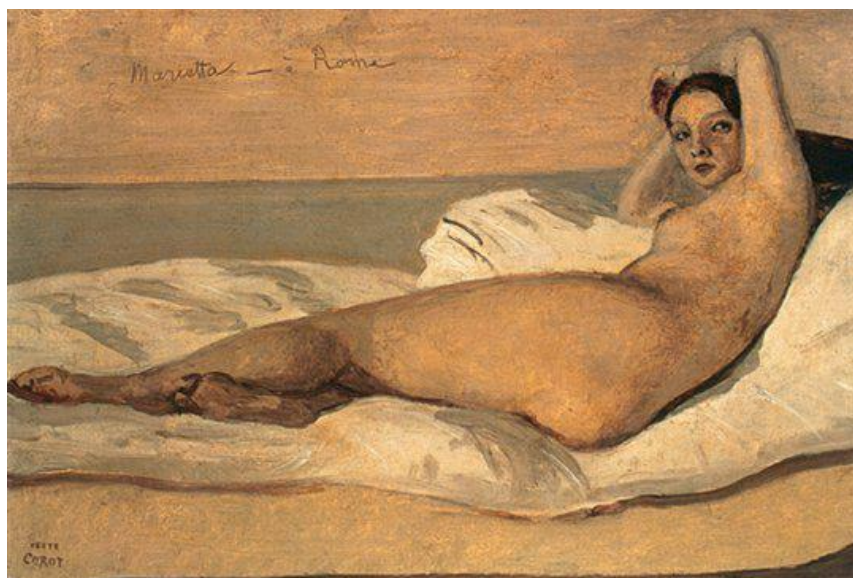
402. Katsushika Hokusai, shunga: escena erótica de la serie *Formas de abrazar (tsui no hinagata)*, hacia 1770.
Impresión de bloque de madera en color, 25,1 x 36,6 cm.
Museo Nacional de Arte Asiático – Museo Guimet, París (Francia).



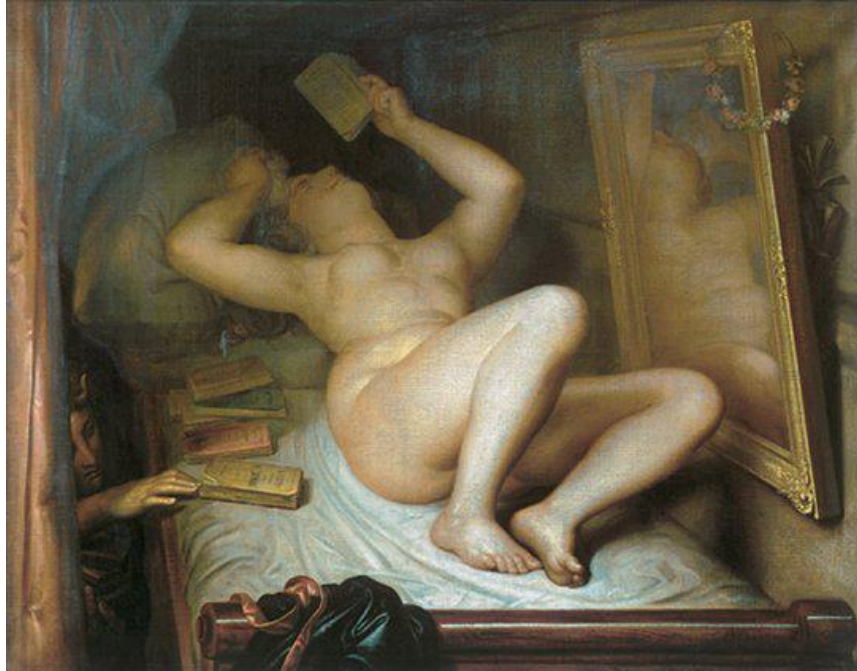
403. Keisai Eisen, *Ōiso Station*, de la serie
Bellezas de Tōkaidō, 1830-1844.
 Impresión en brocado, 38 x 25,5 cm.



404. Jean-Baptiste Camille Corot,
Ninfa del Sena, 1837.
Óleo sobre tela. Colección Privada.



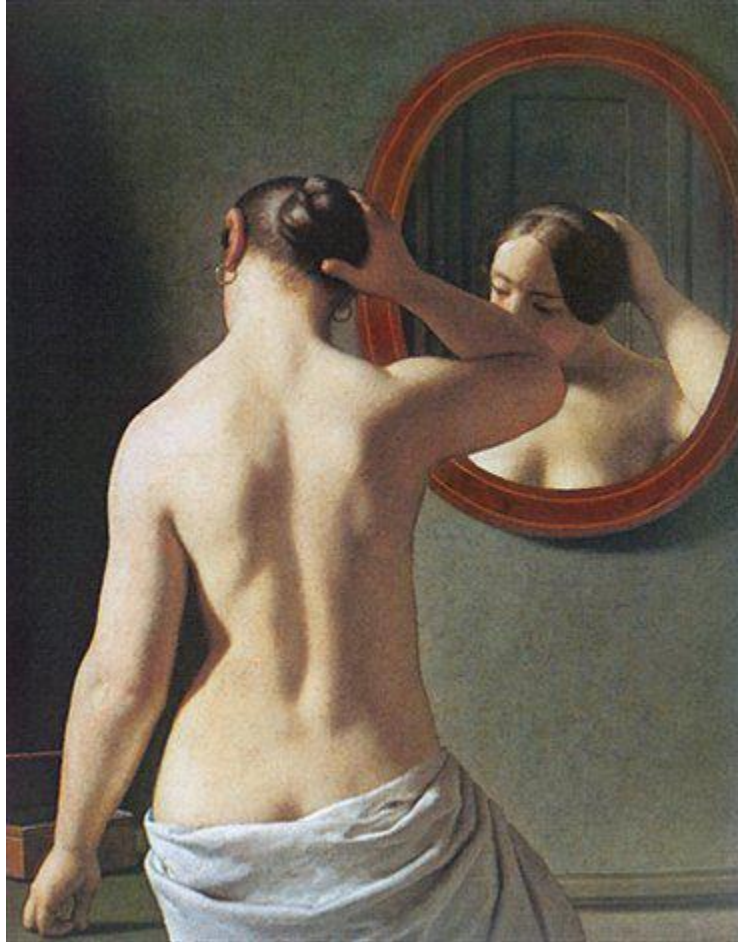
405. Jean-Baptiste Camille Corot,
La odalisca romana (Marietta), 1843.
Óleo y lápiz sobre papel, 26 x 42 cm.
Museo del Petit-Palais, París (Francia).



406. Antoine Wiertz, *El lector de novelas*, 1853.

Óleo sobre tela, 125 x 157 cm.

Real Museo de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas (Bélgica).



407. Christoffer Wilhelm Eckersberg,

Mujer con espejo (detalle), 1841.

Óleo sobre tela, 33,5 x 26 cm.

Colección Hirschprung, Copenhague (Dinamarca).



408. Jean-François Millet,
Desnudo femenino reclinado, hacia 1844-1845.
Óleo sobre tela, 33 x 41 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).

Jean-François MILLET
(Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875)

Fue hijo de un granjero, lo que explica el hecho de que cuando pintaba la vida rural no lo hacía como si se tratara de un caballero de la ciudad visitando el campo, sino como si perteneciera a él.

Pasó su niñez muy cerca de la naturaleza. Creció con el aire de las montañas y del mar, lo que suele dar fuerza de carácter y desarrollar la imaginación, si es que la persona la posee. No sabía nada del arte ni de los artistas, pero tenía el deseo de representar lo que veía y, entre los periodos de intenso trabajo en la granja, copiaba los grabados de la Biblia de la familia o tomaba un trozo de carbón para dibujar sobre los muros blancos.

Un tío suyo que era sacerdote había sido su maestro, así que de adulto leyó a Shakespeare y a Virgilio en sus textos originales. Por

tanto, aunque era de extracción humilde, no era una persona ignorante y ello dio a la interpretación de sus obras más íntimas un punto de vista más amplio y una empatía profunda que hizo de sus pinturas mucho más que meros estudios de campesinos. La determinación del granjero en *El sembrador* sugiere que no se trata de un hombre con el que uno pueda meterse. Es posible imaginarlo, después de la siembra, guiando a miles de campesinos a París; tal vez fue por esta fuerza que da a los campesinos la mano diestra de artista de Millet que esta pintura se confiscó antes de la revolución.

Millet, sin ninguna pretensión directa de ser poético (o político), buscaba tan sólo retratar la verdad tal como la veía y sentía. Mostraba escenas familiares y comunes con una perspicacia tal en cuanto a la relación que tenían con las vidas de las personas que las realizaban, que logró crear una atmósfera de imaginación en torno a los hechos.



409. Jean-Auguste-Dominique Ingres,

Odalisca con un esclavo, 1839-1840.

Óleo sobre tela, 72,1 x 100,3 cm. Museo de Arte Fogg,
Universidad de Harvard, Cambridge (Estados Unidos).



410. Gustave Courbet,
Mujer durmiendo junto a una corriente, 1844.
Óleo sobre tela, 88 x 68,5 cm.
Colección Reinhart, Winterthur (Suiza).

Gustave COURBET
(Ornans, 1819 – La-Tour-de-Peilz, 1877)

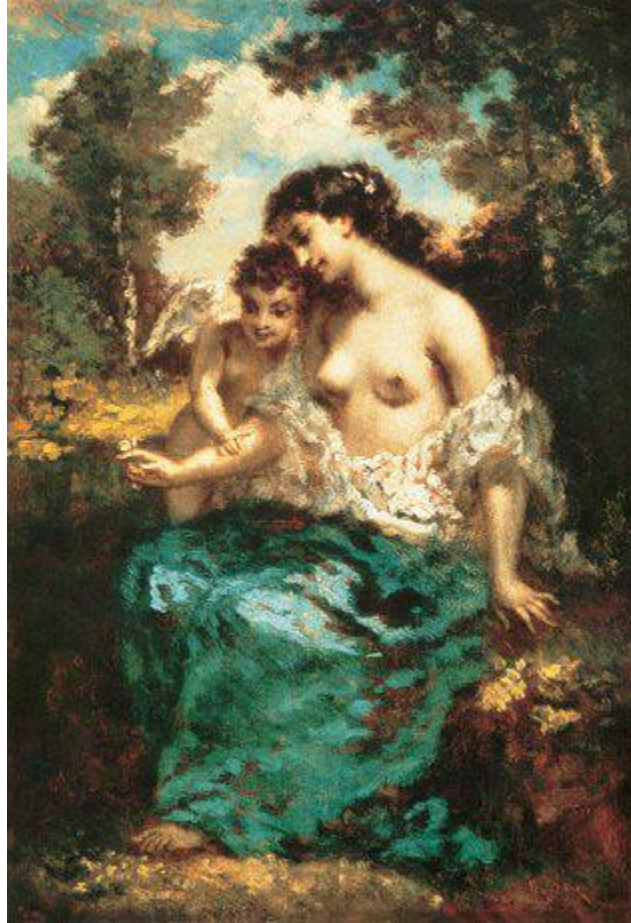
Ornans, lugar de nacimiento de Courbet, se encuentra cerca del hermoso valle del río Doubs, y fue ahí donde, de niño y posteriormente, en la edad adulta, el artista absorbió el amor por el paisaje. Era, por naturaleza, un revolucionario, un hombre nacido para oponerse al orden existente y para afirmar su independencia; tenía esa bravuconería y brutalidad que hace que este espíritu revolucionario

triunfe en el arte tanto como en la política. Y en ambas direcciones manifestó su espíritu de rebeldía.

Fue a París a estudiar arte, pero no se ató a ninguno de los estudios de los grandes maestros. En su tierra natal había recibido cierta instrucción en pintura y prefirió estudiar las obras maestras del Louvre. En un principio sus pinturas no fueron lo bastante distintivas como para crear oposición, y se admitieron en el Salón. Luego pintó *Funeral en Ornans*, obra que fue vituperada violentamente por los críticos: “Un funeral carnalesco de seis metros de largo, que causa más risa que llanto”. En realidad, la verdadera ofensa de las pinturas de Courbet era que representaban escenas de la vida real. Mostraban hombres y mujeres tal como eran, desempeñando sus ocupaciones con toda naturalidad. Sus figuras no eran hombres ni mujeres privados de personalidad e idealizados en un tipo, ni estaban dispuestas en posturas decorativas sobre el lienzo. Él abogaba por la pintura de los objetos tal como eran y afirmaba que el objetivo del artista debía ser lograr *la vérité vraie*, la verdadera verdad. Durante la Exposición Universal de 1855 retiró sus pinturas de los terrenos de la exhibición y las colocó en una cabina de madera, justo al lado de la entrada. Sobre la cabina puso un cartel con letras grandes. En él decía simplemente: “Courbet – Realista”.

Como todo buen revolucionario, era extremista. Hizo caso omiso del hecho de que para cada artista la verdad de la naturaleza aparece bajo un tinte distinto, de acuerdo con su manera de verla y experimentarla. En vez de ello, se apegó a la noción de que el arte es sólo una copia de la naturaleza y no una cuestión de selección y arreglo.

En su desprecio por lo que consideraba bello, Courbet con frecuencia elegía modelos que bien podrían calificarse de feos. Sin embargo, en sus paisajes puede verse que también poseía un sentido de la belleza. Ese sentido, mezclado con su capacidad de sentir emociones profundas, aparece en sus marinas, sus pinturas más impresionantes. Lo que es más, en todos sus trabajos, ya fueran atractivos o no para el observador, demostró ser un pintor potente, con gran libertad y un fino instinto para el uso del color, y supo usar los pigmentos con tal firmeza que todas sus representaciones son reales y conmovedoras en grado sumo.



411. Narcisse Virgilio Díaz de la Peña,
Venus y Cupido, 1857. Óleo sobre tela, 91,5 x 64 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



412. Auguste Clésinger,
Mujer mordida por una serpiente, 1847.
Mármol, 56 x 180 x 70 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



413. Jean-Jacques Pradier (James Pradier),

Nyssia, 1848. Mármol, alt: 176 cm.

Museo Fabre, Montpellier (Francia).

En el Salón Francés de los Artistas de 1852, Jean-Jacques Pradier exhibió esta escultura de mármol de Safo. A pesar del neoclasicismo de su tema, al ser Safo una poeta lírica del siglo VII a.C., la representación creada por el escultor no obedeció las reglas de una composición Antigua, sino que utilizó una postura contemporánea. Sólo sus atributos, la lira, agregada más tarde, y la ropa, ligon a la obra con el movimiento neoclásico. Adquirida en el Salón por el estado, la escultura se colocó primero, a solicitud de Napoleón III, en el vestíbulo de la entrada del Palacio de Saint-Cloud, antes de colocarse en el departamento de esculturas del Louvre. Más tarde fue instalada en el Museo de Orsay. Como una de las principales obras del escultor, está ligada a él para siempre: una copia

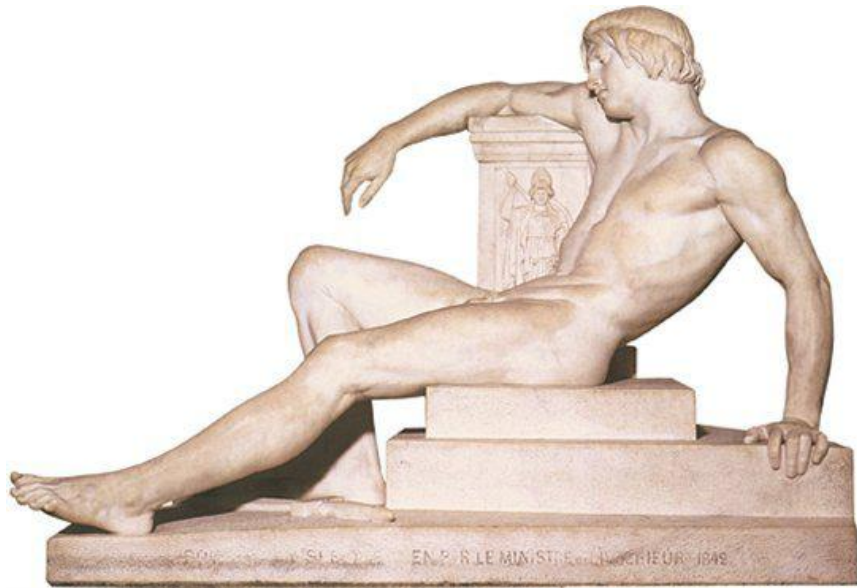
exacta se puede ver en un bajo-relieve en su tumba, en el cementerio de Père-Lachaise en París.

Jean-Jacques PRADIER (James PRADIER)
(Ginebra, 1792 – París, 1852)

James Pradier fue un escultor francés, originario de Suiza, que fue miembro de la Academia francesa además de ser un popular escultor del período pre-romántico, al representar en Francia el clasicismo de salón que Canova ilustró en Roma.

Después de pasar cuatro años en Roma, de 1814 a 1818, estudió con Jean Auguste Dominique Ingres en París, y pronto se convirtió en amigo de los poetas románticos Alfred de Musset, Víctor Hugo y Teófilo Gautier. Sus obras, con influencia neoclásica, están llenas de un erotismo que hizo que su *Sátiro y sacerdotisa de Baco* fuera el centro de un escándalo durante el Salón de 1834. También llevó a cabo obras oficiales, como algunas figuras para el Arco del Triunfo, la iglesia de la Madeleine y los Invalides.

Su trabajo, muy famoso en su época, ha quedado ahora en el olvido en su mayor parte. Sin embargo, en 1846 Gustave Flaubert escribió: “se trata de un gran artista, un griego verdadero, el más antiguo de todos los modernos”.



414. Pierre-Charles Simart,
Orestes refugiado en el altar de Palas, 1839-1840.
Mármol blanco, 125 x 168 x 81 cm.
Museo de Bellas Artes, Rouen (Francia).



415. Jean-Léon Gérôme, *La pelea de gallos*, 1846.

Óleo sobre tela, 143 x 204 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



416. Gustave Courbet, *Los bañistas*, 1853.

Óleo sobre tela, 227 x 193 cm.

Museo Fabre, Montpellier (Francia).



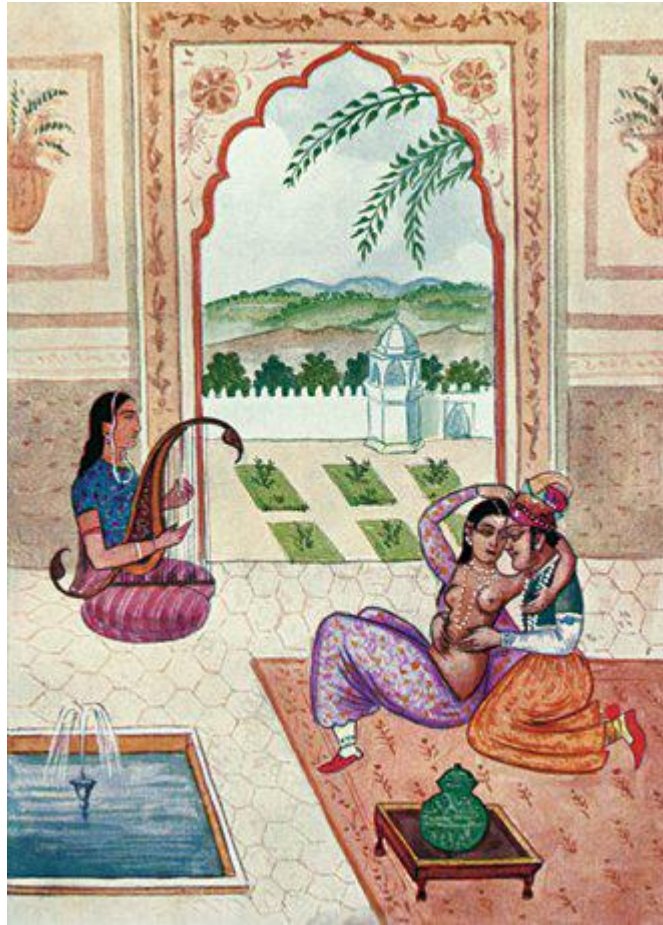
417. Antoine Wiertz, *La hermosa Rosine*, 1847.
Óleo sobre tela, 140 x 110 cm. Real Museo de
Bellas Artes de Bélgica, Bruselas (Bélgica).



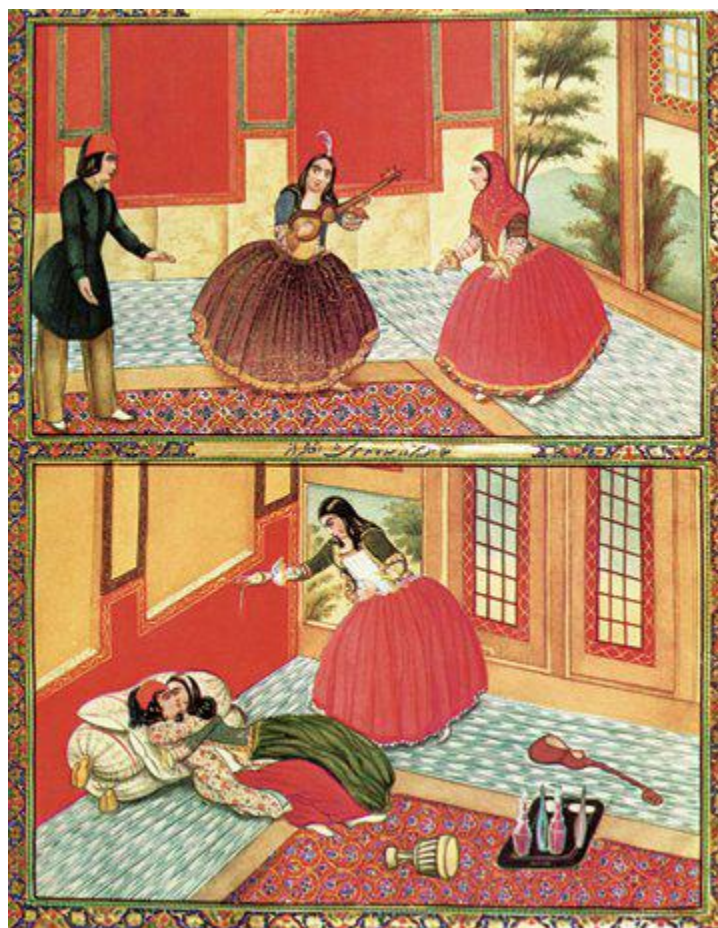
418. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
La fuente, 1856. Óleo sobre tela, 164 x 82 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



**419. Anónimo, *Abrazo conmovedor*,
Gujarat, mediados del siglo XIX.
Madera. Colección Privada.**



420. Anónimo, *La canción de amor*,
siglo XVIII. Miniatura persa.



421. Anónimo, miniatura de
Las mil y una noches. Siglo XIX.



422. Francesco Hayez, *El beso*, 1859.

Óleo sobre tela, 112 x 88 cm.

Pinacoteca de Brera, Milán (Italia).



423. Paul Delaroche,
Muchacha en una fuente, 1854. Óleo sobre tela.
Museo de Bellas Artes, Besanzón (Francia).



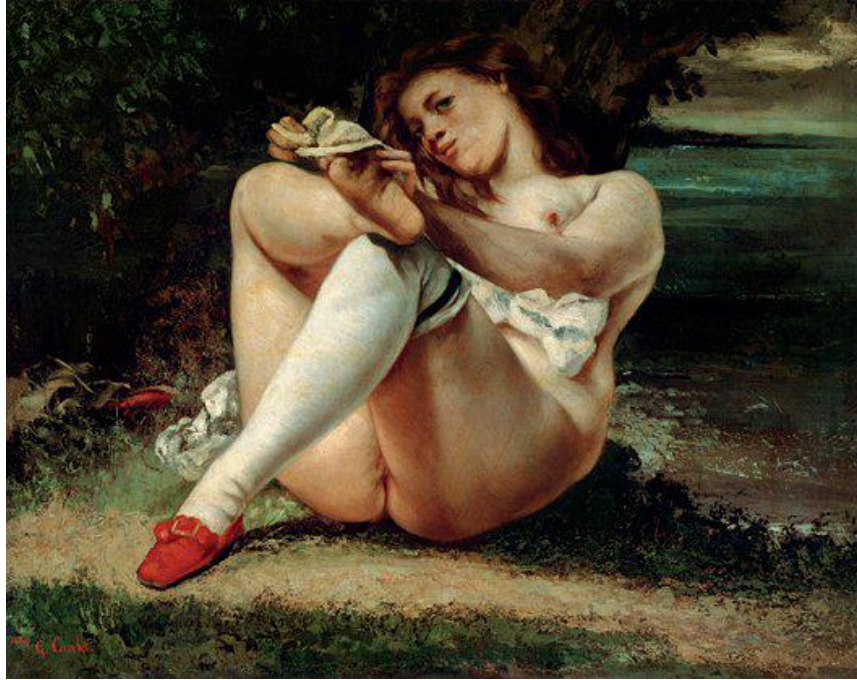
424. Edouard Manet,
La ninfa sorprendida, 1858-1860.
Óleo sobre tela, 34 x 25 cm. Colección Privada.

Edouard MANET
(París, 1832-1883)

Manet es uno de los artistas más famosos de la segunda mitad del siglo XIX, ligado por lo general a los impresionistas, aunque en realidad no era uno de ellos. Tuvo gran influencia en la pintura francesa, en parte por la elección de sus temas, que sacaba de la vida cotidiana, pero también por el uso de los colores puros y por su técnica rápida y libre. En su propia obra se materializó la transición entre el realismo de Courbet y los impresionistas.

Nació en la alta burguesía, decidió convertirse en pintor después de no haber podido ingresar en la Academia Naval. Estudió con Thomas Couture, un pintor de la Academia, pero fue gracias a los numerosos viajes que realizó por Europa desde 1852 que comenzó a establecer lo que se convertiría en su propio estilo. Sus primeras pinturas fueron sobre todo retratos y escenas de género, inspiradas por su amor por los maestros españoles como Velázquez y Goya. En 1863 presentó su obra maestra *Desayuno en la hierba* en el Salon des Refusés. Su obra comenzó una lucha entre los defensores del arte académico y los jóvenes artistas “refusés” (rechazados). Manet se convirtió en líder de esta nueva generación de artistas.

Desde 1864, el Salón oficial aceptó sus pinturas, que todavía causaban fuertes protestas por obras como *Olimpia* en 1865. En 1866, el escritor Zola publicó un artículo en el que defendía la obra de Manet. Por aquel entonces, Manet era amigo de todos los futuros maestros del impresionismo: Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro y Paul Cézanne; influyó en el trabajo de todos, aunque no se le puede considerar estrictamente como uno de ellos. De hecho, en 1874 se negó a presentar sus pinturas en la primera exhibición impresionista. Su última aparición en el Salón oficial fue en 1882, con *La barra del Folies-Bergère*, una de sus pinturas más famosas. Aquejado de gangrena en 1883, pintó naturalezas muertas con flores hasta que estuvo demasiado débil para trabajar. Murió dejando un legado de gran cantidad de dibujos y pinturas.



425. Gustave Courbet,
La mujer con medias blancas, hacia 1861.
Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.
La Fundación Barnes, Merion (Estados Unidos).



426. Jean-Jacques Henner, *Magdalena arrepentida*, 1861.

Óleo sobre tela, 69 x 95,5 cm.

Museo de Unterlinden, Colmar (Francia).



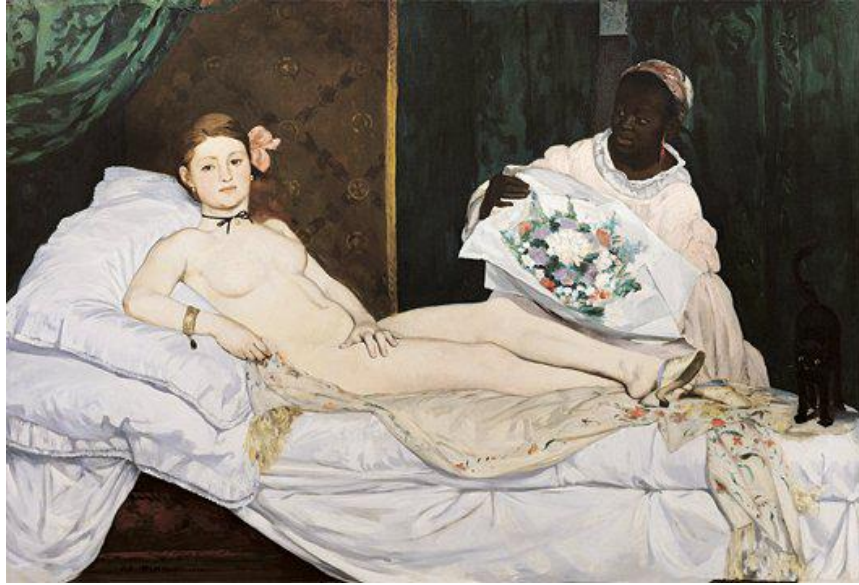
427. Alexandre Cabanel,
Ninfa robada por un fauno, 1860.
Óleo sobre tela, 245 x 142 cm.
Museo de Bellas Artes, Lille (Francia).



428. Jean-Léon Gérôme, *Phryne ante el Areópago*, 1861.
Museo de Arte de Hamburgo, Hamburgo (Alemania).



429. Gustave Courbet,
Desnudo femenino con perro, 1861-1862.
Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



430. Edouard Manet, *Olimpia*, 1863.
Óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



431. Edouard Manet, *Desayuno en la hierba*, 1863.

Óleo sobre tela, 208 x 264 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).

*En 1863, Manet causó conmoción en el Salón de los Rechazados de París con su enorme lienzo *Desayuno en la hierba*, que retrata estudiantes vestidos junto a mujeres desnudas. Originalmente tuvo la intención de pintar una obra similar al [Concierto Pastoral](#) de Tiziano (1508). En sus pinturas anteriores, las modelos desnudas no dirigían su mirada al espectador. En esta obra, la expresión de la joven es natural, relajada y sin pudor. Manet comentó que la luz constituye un elemento fundamental en la composición. El cesto con frutas sobre el vestido azul al frente adquiere tanta importancia como los personajes y demuestra la capacidad de Manet para pintar naturalezas muertas. En los últimos ciento cincuenta años han aparecido infinidad de reproducciones y parodias de esta inmortal obra, pero tan sólo dos décadas después de presentada al público, Manet no tenía ya la necesidad de llamar la atención; baste apreciar su obra maestra *La barra del Folies-Bergère*. Louise Gardner comentó: “Manet levanta los velos de la alusión y el ensueño y confronta al espectador directamente con la realidad, demostrando, de manera fortuita, la incompatibilidad del mito con el realismo”.*



432. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
El baño turco, 1862. Óleo sobre tela, tondo,
diámetro: 108 cm. Museo del Louvre,
París (Francia).



433. Jean-Jacques Henner, *Innocente Susana*, 1864.
Óleo sobre tela, 185 x 130 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



434. Gustave Courbet, *Joven bañista*, 1866.

Óleo sobre tela, 130,2 x 97,2 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



435. Gustave Courbet, *Mujer con perico*, 1866.

Óleo sobre tela, 129,5 x 195,6 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



436. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1906.

Óleo sobre tela, 210,5 x 250,8 cm.

Museo de Arte de Filadelfia,
Filadelfia (Estados Unidos).



437. Jean-Baptiste Carpeaux,

El baile, 1865-1869.

Piedra, 420 x 298 x 145 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).

Por solicitud del arquitecto Charles Garnier, Jean-Baptiste Carpeaux llevó a cabo, en 1865 un alto relieve para decorar el lado derecho del nuevo Teatro de la ópera en París.

Mientras las especificaciones mostraban un grupo de tres o cuatro figuras, Carpeaux creó un verdadero círculo de baile de seis bacantes, un fauno, la figura del Amor y la de Genio. En esta obra, correctamente titulada El Baile, la composición, en gran parte inspirada por La Marsellesa de Rude, lleva al espectador al remolino del movimiento de las figuras, símbolo de los placeres de la Ópera. Sin embargo, la expresividad del relieve y el placer y la alegría mostrados por estas figuras desnudas y

móviles molestaron al público. Considerada obscena, la escultura fue criticada por los parisienses y, en 1869, otro grupo recibió el encargo de Charles Gumery para reemplazar esta obra, que por entonces se consideró como ofensiva para la decencia pública. La Guerra de 1870 evitó la conclusión del proyecto y, a la muerte de Carpeaux, la obra se vio bajo una luz distinta por un público que finalmente la consideró como prueba maravillosa del virtuosismo del escultor. Para conservarlo mejor, en 1964 el trabajo se trasladó al Louvre. El Baile ahora en el frente del Palacio Garnier es una copia elaborada por el escultor Paul Belmondo.

Jean-Baptiste CARPEAUX
(Valenciennes, 1827 – Courbevoie, 1875)

El escultor francés Jean-Baptiste Carpeaux fue hijo de un albañil, y su familia vivía en la pobreza. A los quince años se mudó a París y dos años más tarde fue admitido en la Escuela de Bellas Artes. Realizó una muy admirada estatua de *Héctor y Astyanax* por la que se le otorgó el *Grand Prix de Rome* en 1854. Como disintía con la Academia Francesa y estaba fascinado por las obras de Miguel Ángel y Donatello, decidió mudarse a Roma en 1856. Ahí creó, entre otras obras, la que sería su obra maestra, un grupo dramático basado en el infierno de Dante, *Ugolino*. Aunque esta obra le valió sólo una medalla de segundo lugar en el Salón, fue admirado por Napoleón y la corte, lo que le aseguró el éxito, así como la notoriedad. El Príncipe Imperial comisionó una estatua a Carpeaux. Entre otras obras famosas, decoró el Pabellón de las Flores y diseñó el frontispicio del ayuntamiento de Valenciennes. En 1869 el conjunto que realizó para la Ópera Garnier, [*El Baile*](#), causó un escándalo debido a su libertad de movimiento y a sus alegres personajes.

Otra obra maestra que realizó posteriormente fue la fuente parisina, *Los cuatro rincones del mundo*, en la que figura un mundo sostenido por cuatro esculturas femeninas que representan los cuatro continentes. Carpeaux recibió muchos honores durante su vida. Sus mejores esculturas son nobles en la concepción, en su estilo naturalista y en su carga emotiva.



438. Jehan Duseigneur, *Orlando Furioso*, 1867.

Bronze, 130 x 140 x 90 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



439. Marius-Jean-Antonin Mercié,

David, 1872-1873.

Bronze, 68 x 197 x 93 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



440. Gustave Courbet, *El sueño*, 1866.

Óleo sobre tela, 135 x 200 cm.

Museo del Petit-Palais, París (Francia).



441. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866.

Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



442. Paul Cézanne, *La tentación de San Antonio*, 1867-1870.

Óleo sobre tela, 57 x 67 cm.

Colección de la Fundación E. G. Bührle, Zürich (Suiza).

Paul CEZANNE (Aix-en-Provence, 1839-1906)

Desde su muerte, hace 100 años, Cézanne se ha convertido en el pintor más famoso del siglo XIX. Nació en Aix-en-Provence en 1839 y el periodo más feliz de su vida fue su primera juventud en Provenza, en compañía de Emile Zolá. Siguiendo el ejemplo de Zolá, al cumplir los veintiún años, Cézanne se marchó a París.

Durante la guerra franco-prusiana desertó de la milicia, y dividió su tiempo entre pintar al aire libre y estudiar. Al comerciante de arte Vollard le dijo: “Sólo soy un pintor. El ingenio parisino me fastidia. Lo único que quiero es pintar desnudos en las orillas del Arc [un río cercano a Aix]”. Animado por Renoir, uno de los primeros en apreciarlo, exhibió con los impresionistas en 1874 y en 1877. Su obra fue recibida con desdén, lo que lo hirió profundamente. La ambición de Cézanne en sus propias palabras, era “hacer del impresionismo algo tan sólido y durable como las pinturas de los museos”. Su

objetivo era lograr algo monumental en un lenguaje moderno de tonos brillantes y vibrantes. Cézanne quería retener el color natural de un objeto y armonizarlo con las diversas influencias de luz y sombra que intentaban destruirlo; buscaba una escala de tonos que expresara la masa y el carácter de la forma.

A Cézanne le gustaba pintar frutas porque se trataba de modelos pacientes y él trabajaba lentamente. No pretendía sólo copiar una manzana. Mantenía el color dominante y el carácter de la fruta, pero subrayaba el atractivo emocional de la forma con un conjunto de tonos ricos y concordantes. En sus pinturas de naturalezas muertas era un maestro. Sus composiciones de vegetales y frutas son verdaderamente dramáticas; tienen peso, nobleza, el estilo de las formas inmortales. Ningún otro pintor logró darle a una manzana roja una convicción tan cálida, una simpatía tan genuinamente espiritual o una observación tan prolongada. Ningún otro pintor de habilidad comparable reservó sus más fuertes impulsos para las naturalezas muertas. Cézanne devolvió a la pintura la preeminencia del conocimiento, la calidad más esencial de todo esfuerzo creativo.

La muerte de su padre, en 1886, lo convirtió en un hombre rico, pero no por eso cambió su estilo de vida austero. Poco después, Cézanne se retiró de forma permanente a su propiedad en Provenza. Probablemente se trató del más solitario de los pintores de su época. Por momentos le atacaba una peculiar melancolía, una oscura desesperanza. Se volvió irascible y exigente, destruía los lienzos y los arrojaba fuera de su estudio, hacia los árboles, los abandonaba en los campos, se los daba a su hijo para que los cortara e hiciera con ellos rompecabezas o se los regalaba a la gente de Aix. A principios de siglo, cuando Vollard llegó a Provenza con intenciones de adquirir todo lo que pudiera del material de Cézanne, los campesinos, que se enteraron de que un loco de París estaba pagando por aquellos viejos lienzos, sacaron de los graneros una considerable cantidad de naturalezas muertas y paisajes. El viejo maestro de Aix se sintió abrumado por la alegría, pero el reconocimiento le llegó demasiado tarde. Murió en 1906 de una fiebre que contrajo mientras pintaba en la lluvia.



443. Gustave Courbet, *La mujer en las olas*, 1868.

Óleo sobre tela, 65,4 x 54 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



444. Gustave Courbet, *Las tres bañistas*, 1868.

Óleo sobre tela, 126 x 96 cm.

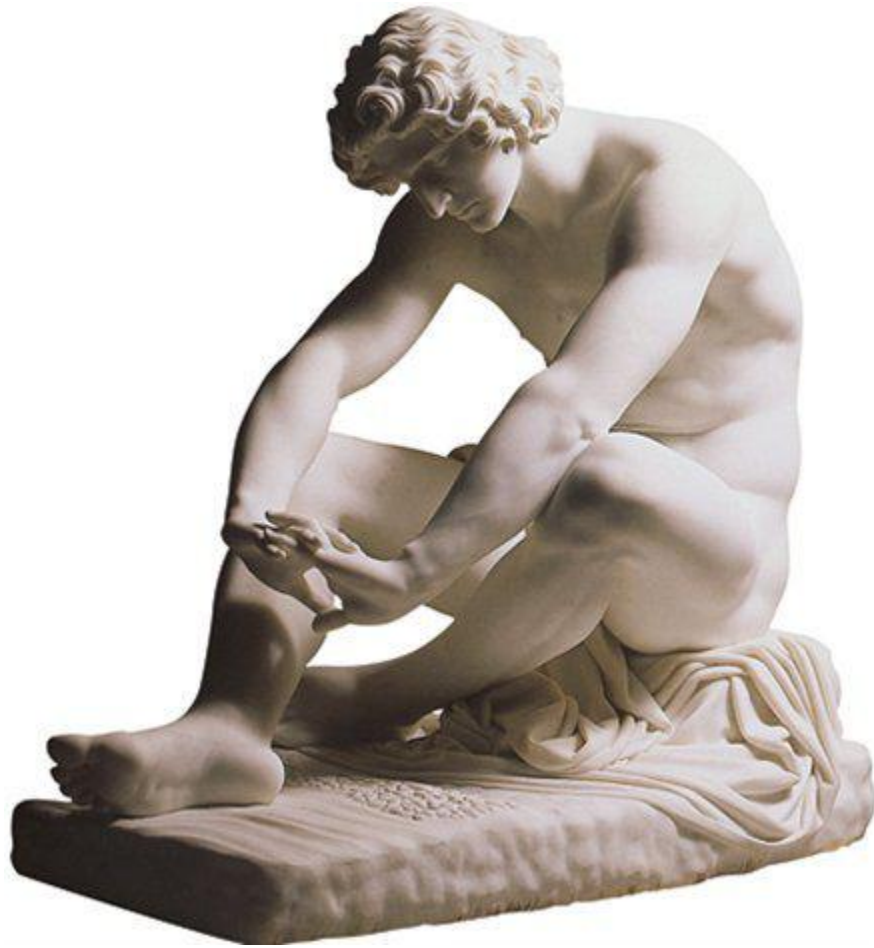
Museo del Petit-Palais, París (Francia).



445. Pierre Auguste Renoir,
Parisienses vestidas de argelinas, Harén, 1872.
Óleo sobre tela, 156 x 128,8 cm.
Colección Matsukata, Museo Nacional de
Arte Occidental, Tokio (Japón).



446. Eugène Delaplanche,
Eva después del pecado, 1869.
Mármol, 152 x 105 x 89 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



447. Jean-Joseph Perraud, *Desesperación*, 1869.

Mármol, 108 x 68 x 118 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



448. Pierre-Alexandre Schoenewerk,
Joven Tarentina, 1871.
Mármol, 74 x 171 x 68 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



449. Edward Burne-Jones, *Filis y Demofón*, 1870.

Acuarela y aguada, 91,5 x 45,8 cm.

Museos de Birmingham y Art Gallery,
Birmingham (Reino Unido).

**Edward BURNE-JONES
(Birmingham, 1833 – Londres, 1898)**

La obra de Burne-Jones puede entenderse como un intento de crear en la pintura un mundo de belleza perfecta, lo más alejado posible del Birmingham de su juventud. En aquella época Birmingham personificaba los más funestos efectos del capitalismo desenfrenado: un floreciente conglomerado industrial de inenarrable fealdad y miseria.

Los dos grandes pintores simbolistas franceses, Gustave Moreau y Pierre Puvis de Chavannes, reconocieron de inmediato en Burne-Jones a un compañero en su viaje a través del arte. Sin embargo, es muy poco probable que Burne-Jones hubiera aceptado o incluso entendido la etiqueta de “simbolista”. A pesar de todo, parece haber sido una de las figuras más representativas del movimiento simbolista y de aquella atmósfera omnipresente que dio en llamarse “fin-de-siècle”.

A Burne-Jones por lo general se le etiqueta como pre-rafaelita, aunque de hecho, jamás fue miembro de la hermandad formada en 1848. El tipo de pre-rafaelismo de Burne-Jones se deriva no sólo de Hunt y Millais, sino también de Dante Gabriel Rossetti.

La obra de Burne-Jones a finales de la década de 1850 se basa, además, en el estilo de Rossetti. Su ideal femenino también está tomado del de Rossetti, con cabello abundante, mentones prominentes, cuellos tipo columna y cuerpos andróginos ocultos tras abundantes ropajes al estilo medieval. Los mentones prominentes son un rasgo llamativo de las representaciones femeninas de los dos artistas. A partir de la década de 1860, sus tipos ideales comienzan a separarse. Conforme las mujeres de Rossetti derivan hacia mayores redondeces corporales, las de Burne-Jones se tornan más virginales y etéreas, hasta el punto en que, en algunas de sus últimas pinturas, las mujeres se ven prácticamente anoréxicas. A principios de la década de 1870, Burne-Jones pintó varias figuras míticas o legendarias en las que parecía tratar de exorcizar los traumas de su famoso romance con Mary Zambaco.

Ningún pintor británico vivo entre Constable y Bacon disfrutó de la aclamación internacional que logró Burne-Jones a principios de la década de 1890. Sin embargo, esta gran reputación fue en descenso en la segunda mitad de la década, y se desplomó del todo después de 1900, con el triunfo del modernismo.

En retrospectiva, podemos apreciar que su monotonía y alejamiento de la narrativa fueron características del inicio del modernismo y los primeros vacilantes pasos hacia la abstracción. No es tan extraño como parece el hecho de que Kandinsky citara a Rossetti y a Burne-Jones como precursores de la abstracción en su libro, “Concerning the Spiritual in Art” (Acerca de la espiritualidad en el arte).



450. Pierre Auguste Renoir,
Bañista con perrito de aguas, 1870.
Óleo sobre tela, 184 x 115 cm.
Museo de Arte de São Paulo, São Paulo (Brasil).

Pierre Auguste RENOIR
(Limoges, 1841 – Cagnes-sur-Mer, 1919)

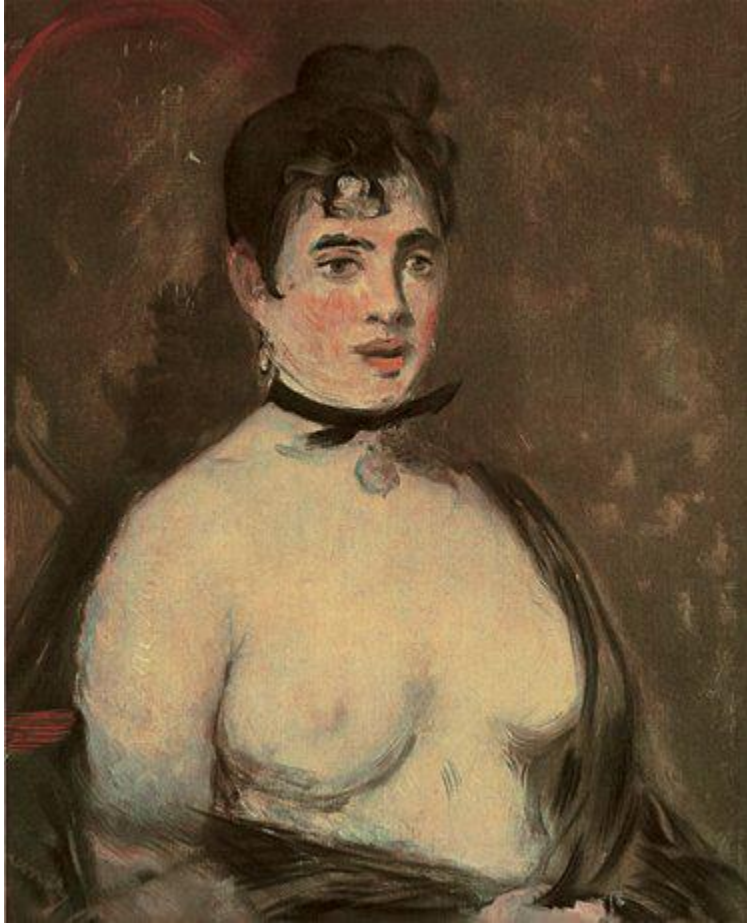
Pierre Auguste Renoir nació en Limoges, el 25 de febrero de 1841. En 1854, sus padres lo sacaron de la escuela y le consiguieron un sitio en el taller de los hermanos Lévy, donde aprendió a pintar porcelana. El hermano menor de Renoir, Edmond, opinó al respecto: “A partir de lo que pintaba al carbón en las paredes concluyeron que tenía habilidad para las artes. Así fue como nuestros padres lo pusieron a

aprender el oficio de pintor de porcelana”. Uno de los trabajadores de los Lévy, Emile Laporte, pintaba al óleo en su tiempo libre. Él le sugirió a Renoir que usara sus lienzos y pinturas. Este ofrecimiento tuvo como resultado la primera pintura del futuro impresionista. En 1862, Renoir pasó sus exámenes, ingresó en la Escuela de Bellas Artes y, al mismo tiempo, en uno de los estudios independientes donde enseñaba Charles Gleyre, un profesor de la Escuela. El segundo, o tal vez incluso el primero de los grandes sucesos de este periodo en la vida de Renoir fue reunirse, en el estudio de Gleyre, con aquellos que se convertirían en sus mejores amigos durante el resto de su vida y que compartirían sus ideas sobre el arte. Mucho tiempo después, cuando ya era un artista maduro, Renoir tuvo la oportunidad de ver obras de Rembrandt en Holanda, de Velázquez, Goya y El Greco en España y de Rafael en Italia. Sin embargo, Renoir vivió y respiró la idea de un nuevo tipo de arte. Siempre encontró inspiración en el Louvre. “Para mí, en la era de Gleyre, el Louvre era Delacroix”, le confesó a su hijo.

Para Renoir, la primera exhibición impresionista fue el momento en que se afirmó su visión del arte y del artista. Este periodo de la vida de Renoir estuvo marcado por otro acontecimiento significativo. En 1873 se mudó a Montmartre, a la casa número 35 de Rue Saint-Georges, donde vivió hasta 1884. Renoir siguió siendo leal a Montmartre durante el resto de su vida. Aquí encontró sus temas “plein-air”, sus modelos y hasta su familia. Fue en la década de 1870 cuando Renoir conoció a los amigos que lo acompañarían el resto de su vida. Uno de ellos fue el comerciante de arte Paul Durand-Ruel, que comenzó a comprar sus pinturas en 1872. En verano, Renoir siguió pintando muchas escenas de exteriores, junto con Monet. Viajó a Argenteuil, donde Monet alquiló una casa para su familia. Edouard Manet también trabajaba con ellos algunas veces.

En 1877, en la tercera exhibición impresionista, Renoir presentó un panorama de más de veinte pinturas entre las que se encontraban paisajes creados en París, en el Sena, fuera de la ciudad y en los jardines de Claude Monet; estudios de cabezas femeninas y ramos de flores; retratos de Sisley, de la actriz Jeanne Samary, del escritor Alphonse Daudet y del político Spuller; además de las obras *El columpio* y *El baile en el Moulin de la Galette*. Finalmente, en la

década de 1880, Renoir entró en una racha de buena suerte. Unos ricos empresarios, el propietario de Grands Magasins du Louvre y el senador Goujon, le encargaron unos trabajos. Sus pinturas se exhibieron en Londres y Bruselas, así como en la Séptima Exhibición Internacional llevada a cabo en la galería de Georges Petit en París, en 1886. En una carta a Durand-Ruel, que entonces se encontraba en Nueva York, Renoir escribió: “Ya se inauguró la exhibición de Petit y no va tan mal, o al menos eso dicen. Después de todo, es difícil juzgarse a sí mismo. Creo que he logrado dar un paso para ganar el respeto del público. Es un pequeño paso, pero es algo”.



451. Edouard Manet,
Morena con los senos desnudos, 1872.
Óleo sobre tela, 60 x 49 cm. Colección Privada.



452. Pierre Auguste Renoir,
Ninfa acostada: la rosa, hacia 1872.
Óleo sobre tela, 28 x 25 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



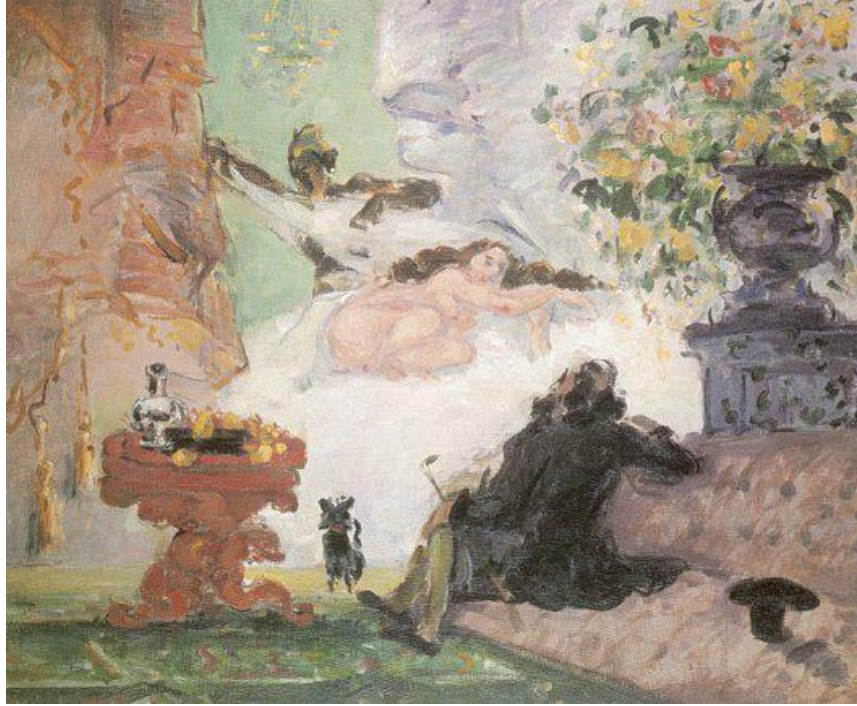
453. Edouard Manet,
Rubia de los senos desnudos, 1873.
Óleo sobre tela, 62,5 x 51 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



454. Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus*, 1863.

Óleo sobre tela, 130 x 225 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



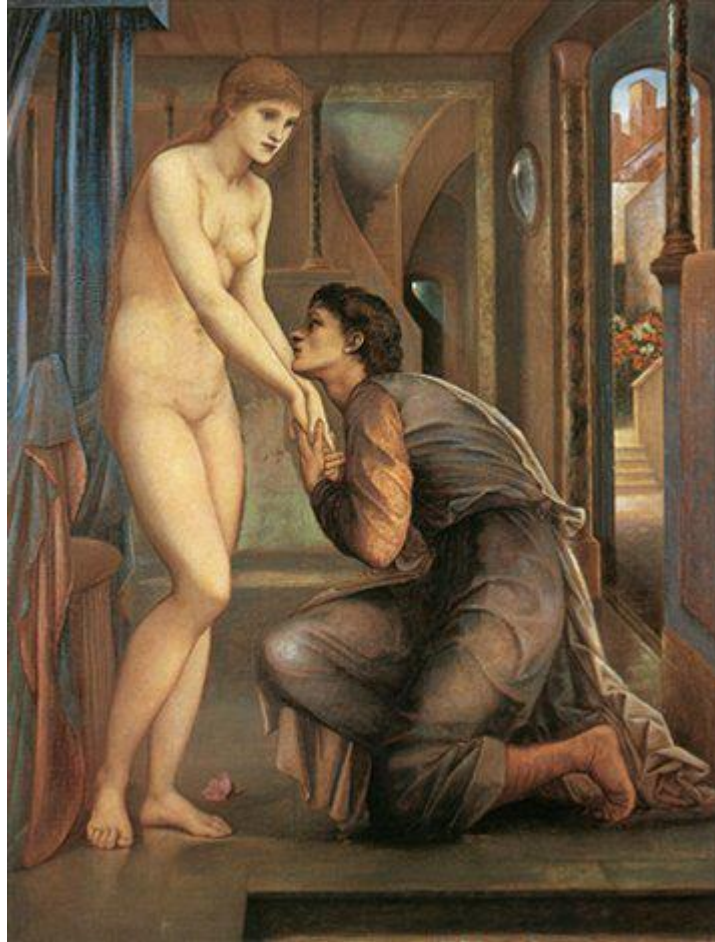
455. Paul Cézanne, *Una moderna Olimpia*, hacia 1873.

Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.

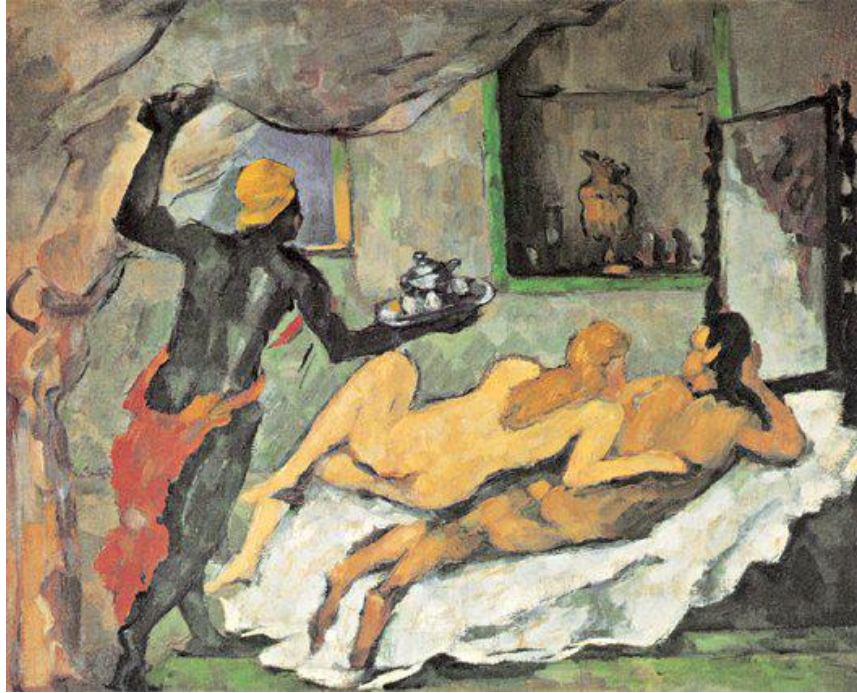
Museo de Orsay, París (Francia).



456. Edward Burne-Jones,
Pan y Psiquis, hacia 1872-1874.
Óleo sobre tela, 61 x 54,6 cm. Colección Privada.



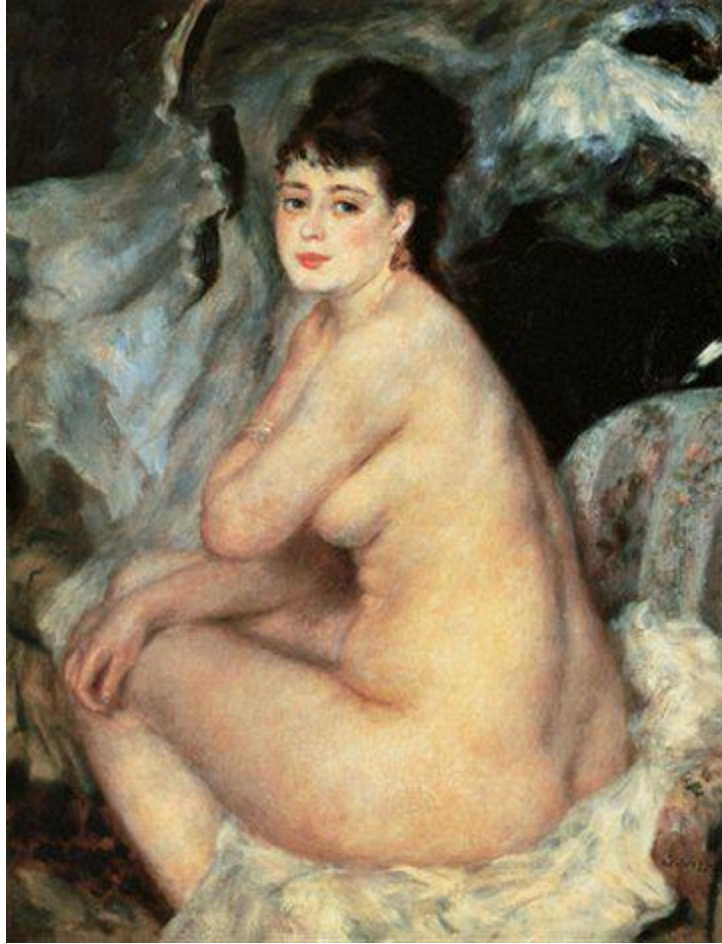
457. Edward Burne-Jones,
Pigmalión y la imagen IV: El logro del alma,
1875-1878. Óleo sobre tela, 99,1 x 76,2 cm.
Museos de Birmingham y Art Gallery,
Birmingham (Reino Unido).



458. Paul Cézanne, *Tarde en Nápoles (Ponche de ron)*, 1875.

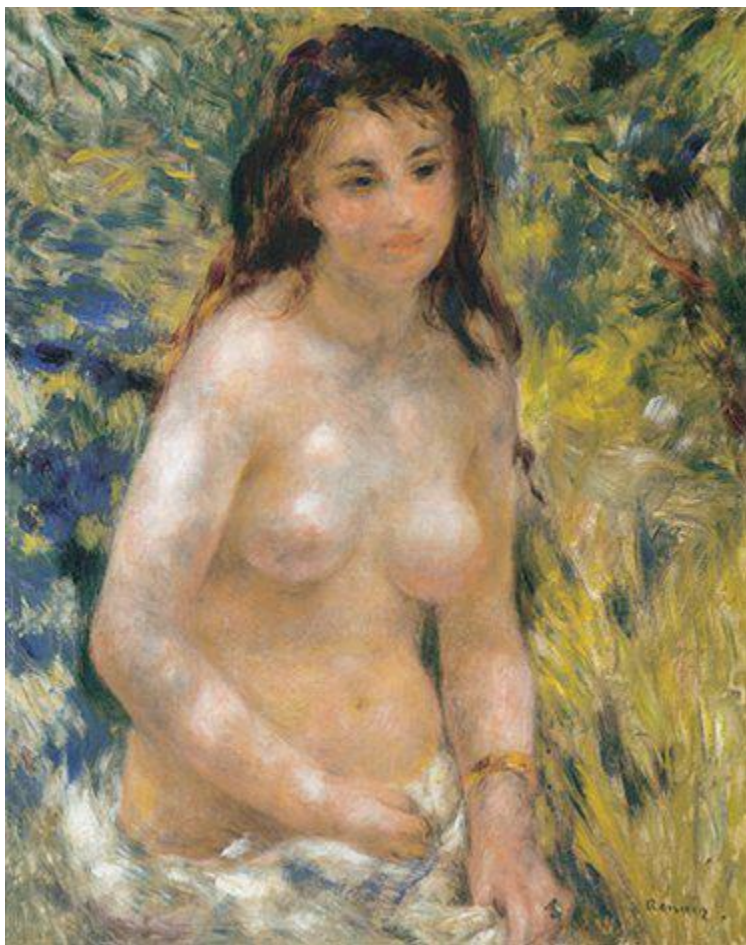
Óleo sobre tela, 37 x 45 cm.

Galería Nacional de Australia, Canberra (Australia).



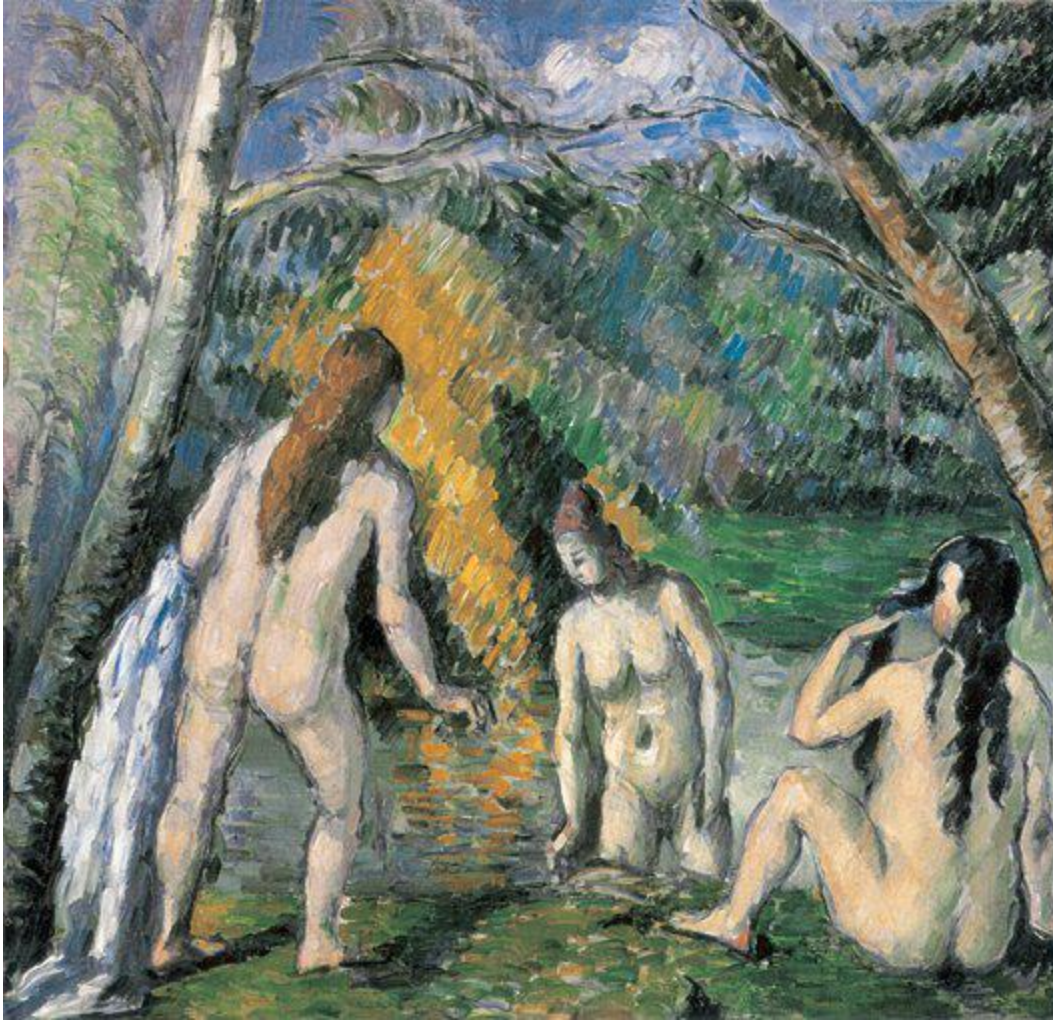
459. Pierre Auguste Renoir, *Desnudo*, 1876.

Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Museo Estatal
de las Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



460. Pierre Auguste Renoir, *Desnudo*, 1876.

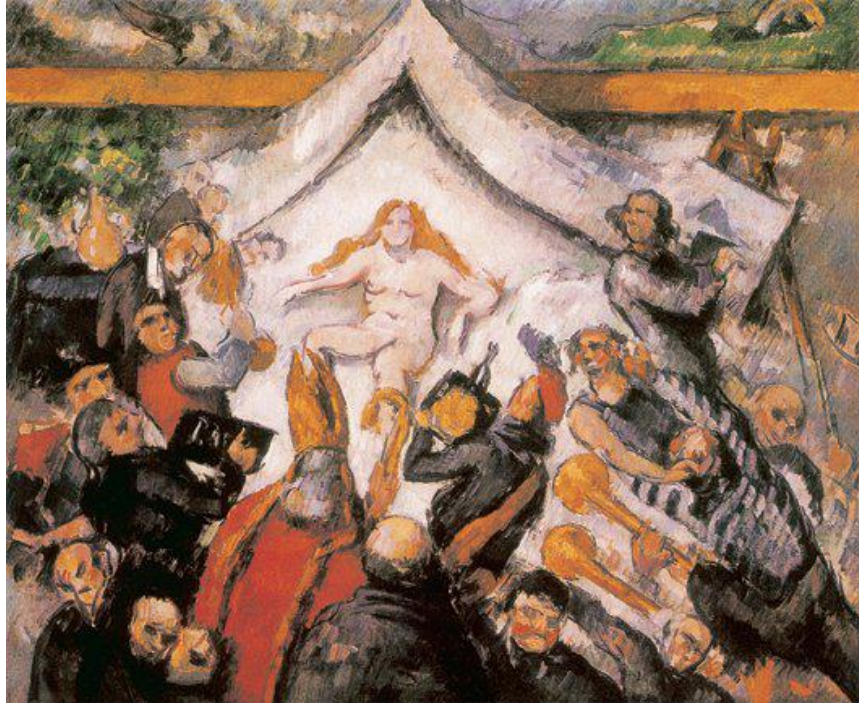
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Museo Estatal
de las Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



461. Paul Cézanne, *Tres bañistas*, 1879-1882.

Óleo sobre tela, 55 x 52 cm.

Museo del Petit-Palais, París (Francia).



462. Paul Cézanne, *La mujer eterna*, hacia 1877.

Óleo sobre tela, 43 x 53 cm.

Colección Privada, París (Francia).



463. Edouard Manet, *Nana*, 1877.

Óleo sobre tela, 150 x 116 cm.

Museo de Arte de Hamburgo, Hamburgo (Alemania).



464. Sir Hamo Thornycroft,
Teucro, 1881. Bronze, 44 x 30 cm.
Real Academia de Arte, Londres (Reino Unido).



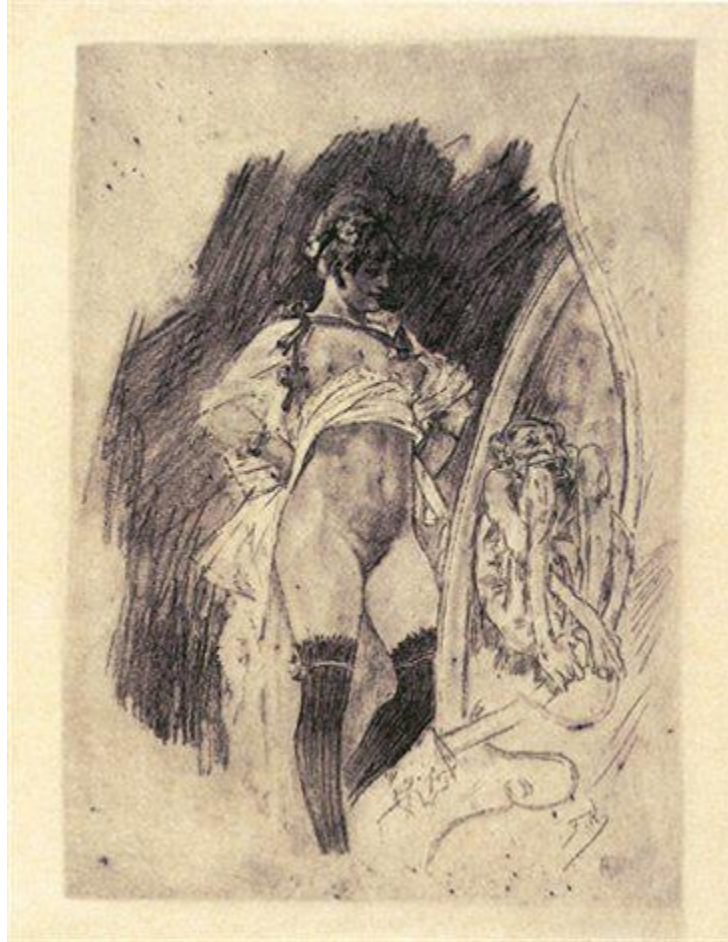
465. Auguste Rodin,
La edad del bronce, hacia 1875.
Bronce, 181 x 66,5 x 63 cm.
Museo de Rodin, París (Francia).

Auguste RODIN
(París, 1840 – Meudon, 1917)

El escultor francés Auguste Rodin tomó clases en la Escuela de Artes Decorativas, también llamada “la Pequeña Escuela”. Después de suspender el examen de admisión tres veces, no pudo asistir a la Escuela de Bellas Artes. Como si se estuviera vengando del establishment, se convirtió en uno de los grandes escultores del siglo. En 1864, Rodin se convirtió en alumno de Carrier-Belleuse, que

primero fue su maestro y luego su amigo, y de quien hizo un busto, casi veinte años después. En 1877, Rodin exhibió en el “Cercle de Bruxelles” su obra en yeso *Derrotado*, y luego en el Salón de los artistas franceses bajo el título [*Edad de bronce*](#). La obra provocó un verdadero escándalo por la fidelidad de la representación.

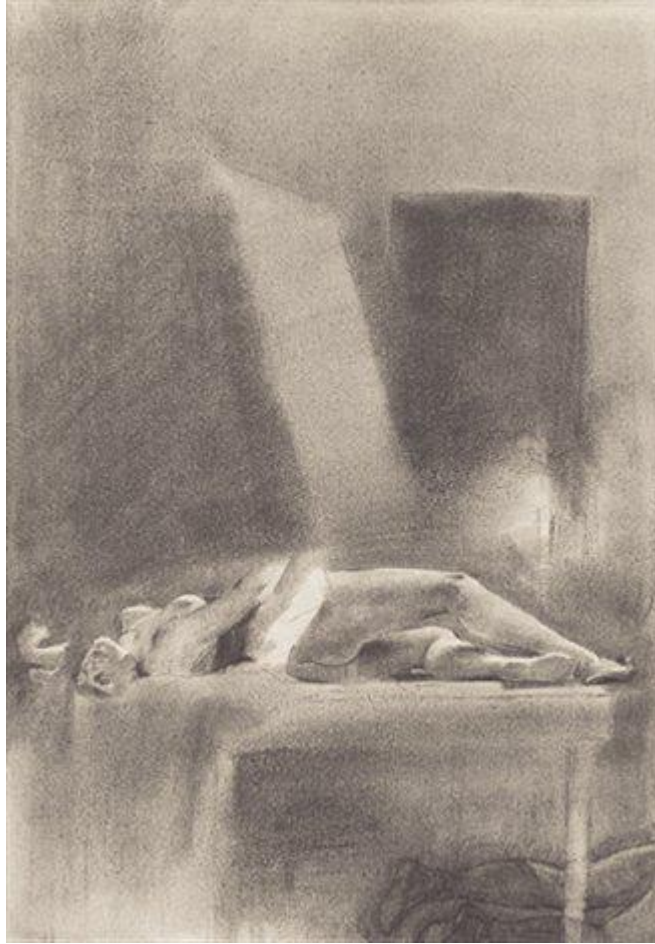
Acusado de crear su escultura a partir del molde con un modelo vivo, Rodin finalmente quedó libre de toda sospecha, gracias al apoyo de Carrier-Belleuse, y el asunto finalmente dejó que el genio del escultor se revelara al público. Ya como artista reconocido, trabajó sus obras de mármol en un estudio, en la calle de l’Université en París. En 1880, el estado le encargó un molde de su [*Edad de bronce*](#) y una puerta monumental, para el futuro Museo de las Artes decorativas. Fue el principio de los encargos públicos que, hasta la muerte del artista, jamás cesaron y siempre terminaban, paradójicamente, en un escándalo. Al revolucionar la escultura mediante la liberación de la forma, el trabajo de Rodin estuvo marcado también por su admiración por Miguel Ángel, cuyo *método non finito* utilizó a su manera, permitiendo que sus figuras surgieran de los bloques de mármol en los que estaban prisioneras.



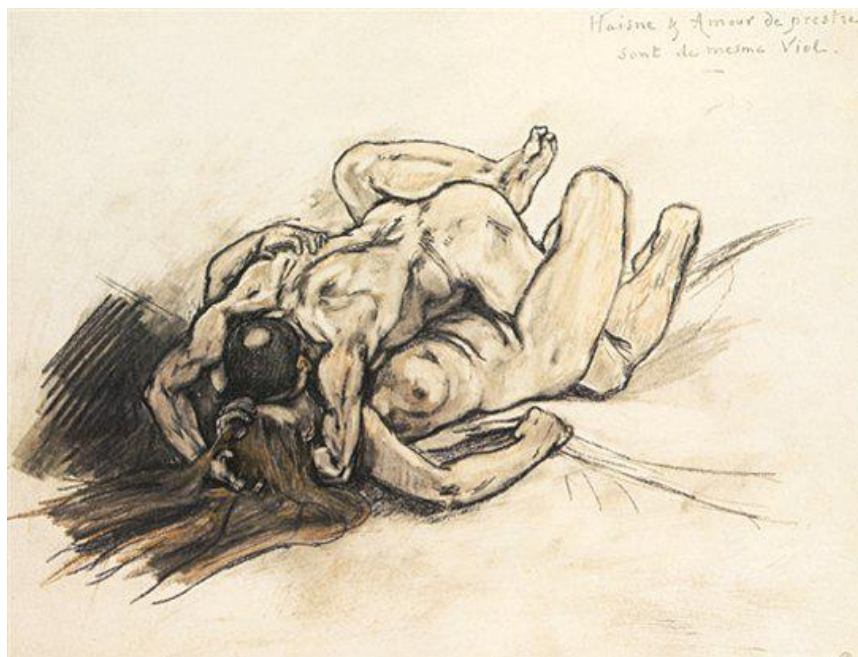
466. Félicien Rops, *Descaro*, hacia 1878.

Lápices de colores, 18 x 12 cm.

Real Museo de Mariemont, Morlanwelz (Bélgica).



**467. Félicien Rops, *La comida de los ateos*,
de *Les Diaboliques*, 1879. Carboncillo sobre papel,
24,4 x 18,5 cm. Bruselas (Bélgica).**



468. Félicien Rops, *Amor y Odio*, hacia 1878.

Carboncillo, aguada de tinta india y pastel, 22 x 28,5 cm.

Cortesía de la Galería Patrick Derom, Bruselas (Bélgica).



469. Edgar Degas, *El baño*, hacia 1880.
Monotipo, 21,3 x 16,4 cm. Museo Nacional
de Dinamarca, Copenhague (Dinamarca).

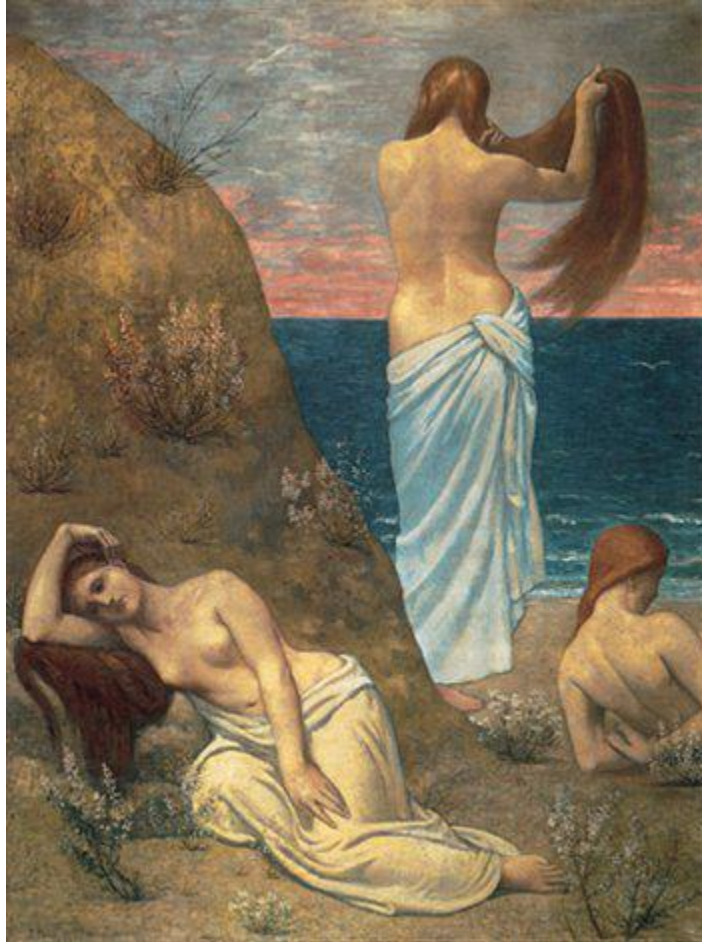
Edgar DEGAS (París, 1834-1917)

Degas estuvo más cerca de Renoir en el círculo de los impresionistas, ya que ambos favorecían la animada vida parisina de su época como motivo en sus pinturas. Degas no asistió al estudio de Gleyre; es probable que conociera a los futuros impresionistas en el Café Guerbois.

Comenzó su época de aprendizaje en 1853, en el estudio de Louis-Ernest Barrias y, a principios de 1854, estudió con Louis Lamothe, quien reverenciaba a Ingres por encima de los demás y que le transmitió esta adoración a Edgar Degas. A partir de 1854 Degas viajó con frecuencia a Italia: primero a Nápoles, donde conoció a sus numerosos primos, y luego a Roma y a Florencia, donde copió incansable a los viejos maestros. Sus dibujos y bocetos ya revelaban claras preferencias: Rafael, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Mantegna, además de Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Tiziano, Fray

Angelico, Uccello y Botticelli. Durante las décadas de 1860 y 1870 se convirtió en pintor de carreras de caballos, tanto de monturas como de jockeys. Su fabulosa memoria podía captar las particularidades del movimiento de los caballos donde quiera que los veía. Después de sus primeras y más bien complicadas composiciones con el tema de los hipódromos, Degas aprendió el arte de trasladar la nobleza y la elegancia de los caballos, sus movimientos nerviosos y la belleza formal de su musculatura.

A mediados de la década de 1860, Degas hizo otro descubrimiento. En 1866 pintó su primera composición sobre *ballet*, *Mademoiselle Fiocre dans le ballet de la Source* (*Mademoiselle Fiocre en el ballet 'La Source'*) (Nueva York, Museo de Brooklyn). A Degas siempre le interesó el teatro, pero a partir de aquel momento se convertiría cada vez más en el centro de su arte. La primera pintura que Degas dedicó exclusivamente al *ballet* fue *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (*La antesala de baile en la Ópera de la calle Le Peletier*) (París, Museo d'Orsay). En una composición construida con mucho cuidado, con grupos de figuras que se equilibraban mutuamente a izquierda y derecha, cada bailarina está envuelta en su propia actividad, cada una se mueve de manera independiente de las otras. Para ejecutar semejante tarea se requirió de una minuciosa observación y de una gran cantidad de bocetos. Por ello, Degas se mudó del teatro a las salas de práctica, donde las bailarinas practicaban y tomaban clases. Así fue como Degas llegó a la segunda esfera de esa vida cotidiana e inmediata que tanto le interesaba. El *ballet* seguiría siendo su pasión hasta el final de sus días.



470. Pierre Puvis de Chavannes,

Jóvenes en la playa, 1879.

Óleo sobre tela, 205 x 154 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).

Pierre PUVIS de CHAVANNES
(Lyon, 1824 – París, 1898)

Puvis de Chavannes provenía de una familia aristócrata. Su padre fue un ingeniero de puentes y caminos en Lyon y, después de recibir educación en los clásicos y en matemáticas, Puvis de Chavannes ingresó en el Politécnico de París para seguir los pasos de su padre. No fue sino hasta los treinta y cinco años que algunos paneles vacíos en la casa nueva de su hermano atrajeron su atención hacia el

muralismo. Hizo una copia agrandada de uno de sus dibujos y lo envió al Salón. Su aceptación lo animó a seguir en la misma dirección y ese fue el inicio de su carrera pública como muralista.

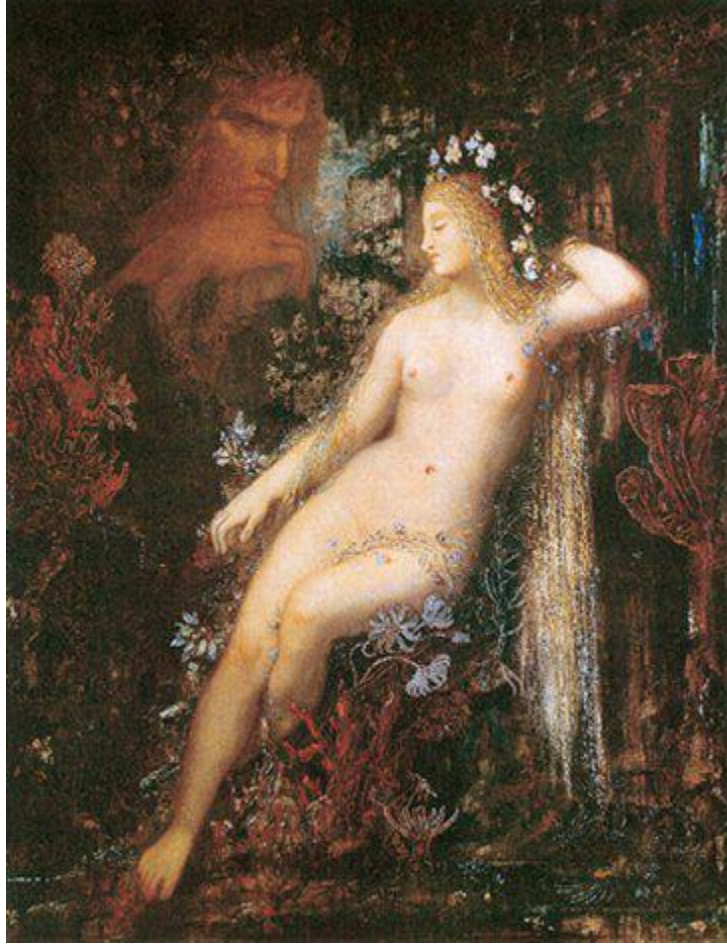
La habilidad de Puvis para el color se manifestó particularmente en las partes dedicadas al paisaje. Seleccionó para el cielo un tono de azul con una mayor luminosidad que los verdes en la tierra y varió los tonos de esta última en matices casi imperceptibles de luz y tonos ligeramente menos brillantes. En esta manera de utilizar los valores y conocimiento de las formas y la construcción es igual al mejor de los pintores de paisajes. Mientras que sus paisajes dan la impresión de espacio y parecen impregnados con el aire que rodea a las figuras, también dan la impresión de estar pegados a la pared hasta que, por un proceso de experimentos de una lógica extrema, logra representar no sólo la forma, sino la esencia y la sugerencia abstracta. El resultado es que sus decoraciones no nos dan la idea de una pintura. Más bien parecen crecer en la pared, en un delicado florecimiento.



471. William Bouguereau,
El nacimiento de Venus, 1879.
Óleo sobre tela, 303 x 216 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



472. Jean-Jacques Henner,
La Madeleine, hacia 1878.
Óleo sobre tela, 143 x 86 cm.
Museo del Petit-Palais, París (Francia).



473. Gustave Moreau, *Galatea*, 1880.

Óleo sobre panel, 85 x 67 cm.

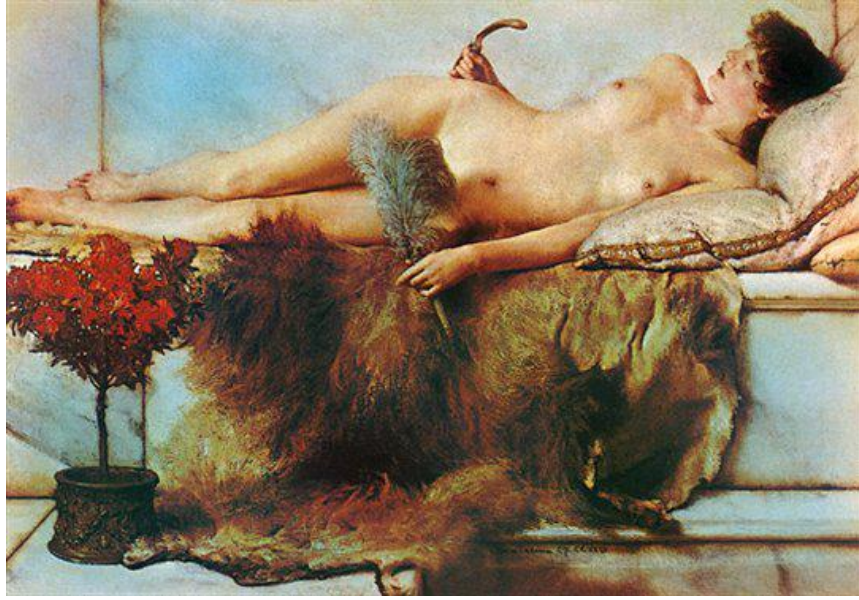
Museo de Orsay, París (Francia).



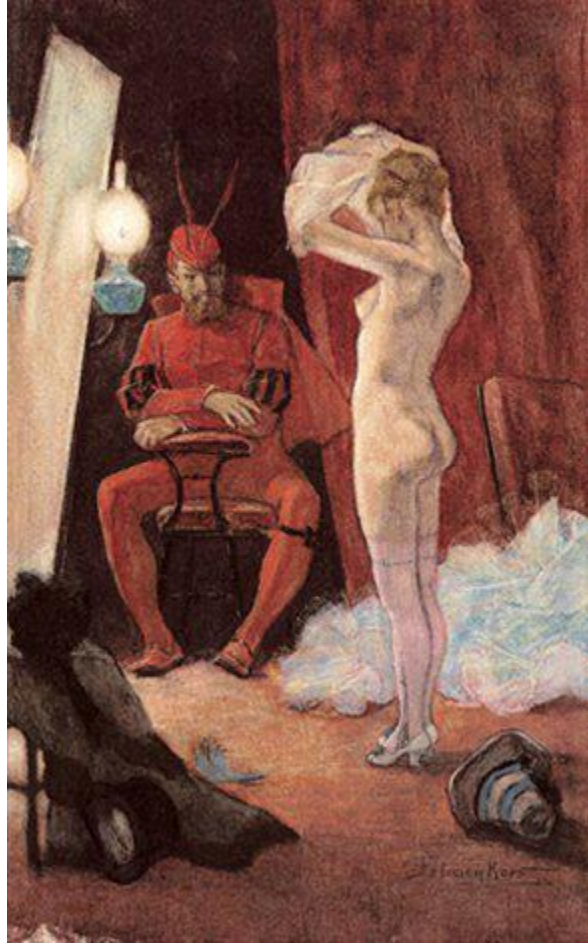
474. Jean-Jacques Henner, *La fuente*, 1880.

Óleo sobre tela, 95 x 69,5 cm.

Museo Henner, París (Francia).



475. Lawrence Alma-Tadema, *El Tepidarium*, 1881.
Óleo sobre panel, 24 x 33 cm. Galería de arte Lady Lever,
Port Sunlight (Inglaterra).



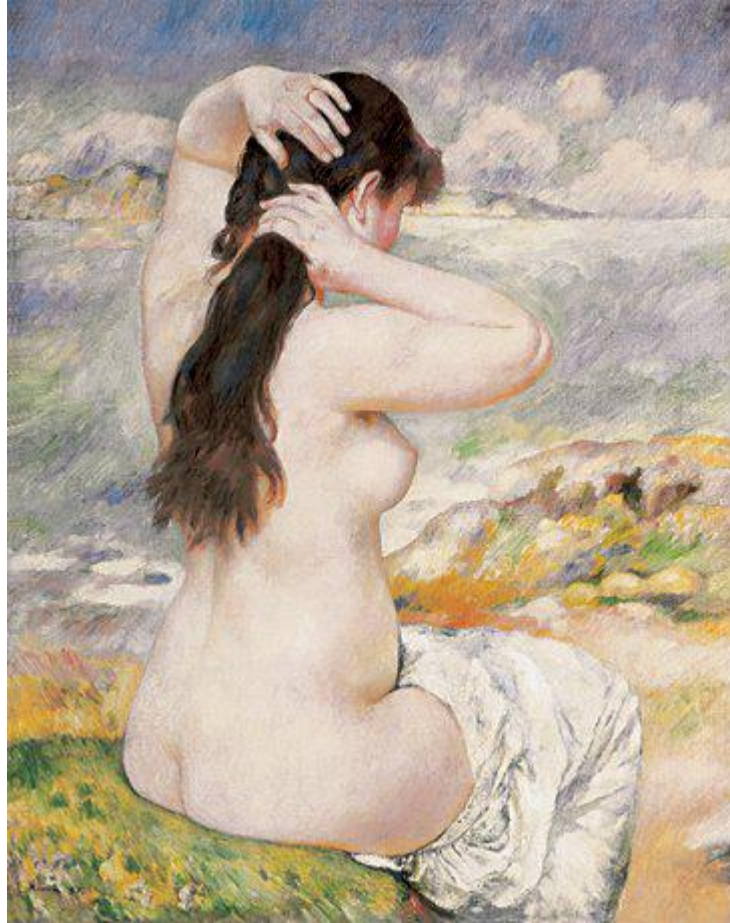
476. Félicien Rops, *Tras la escena*, hacia 1879-1881.
Lápices de colores, pastel y acuarela, 22 x 14,5 cm.
Colección Privada, Bruselas (Bélgica).



477. Pierre Auguste Renoir, *Bañista rubia*, 1881.

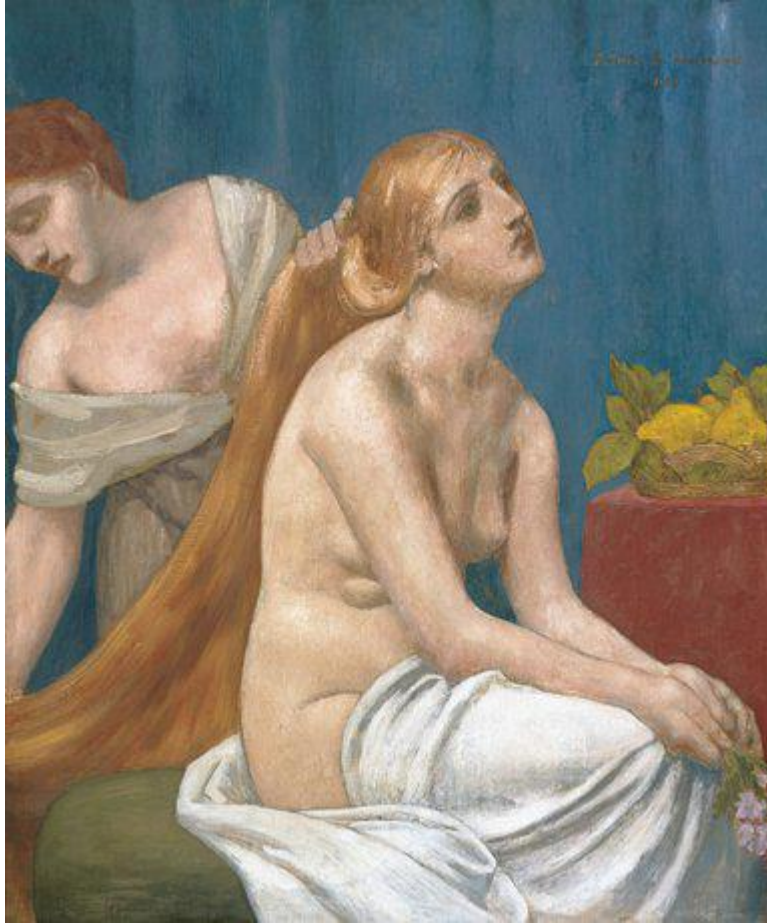
Óleo sobre tela, 82 x 66 cm.

Instituto de Arte Sterling y Francine Clark,
Williamstown (Estados Unidos).



478. Pierre Auguste Renoir,

El Peinado (Bañista arreglando sus cabellos), 1885.
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Galería Nacional de Arte,
Washington D.C. (Estados Unidos).



479. Pierre Puvis de Chavannes,
Mujer en su baño, 1883. Óleo sobre tela,
75 x 63 cm. Museo de Orsay, París (Francia).



480. Auguste Rodin, *Torso de Adèle*, 1882.

Yeso, 13,1 x 44,8 x 20,5 cm.

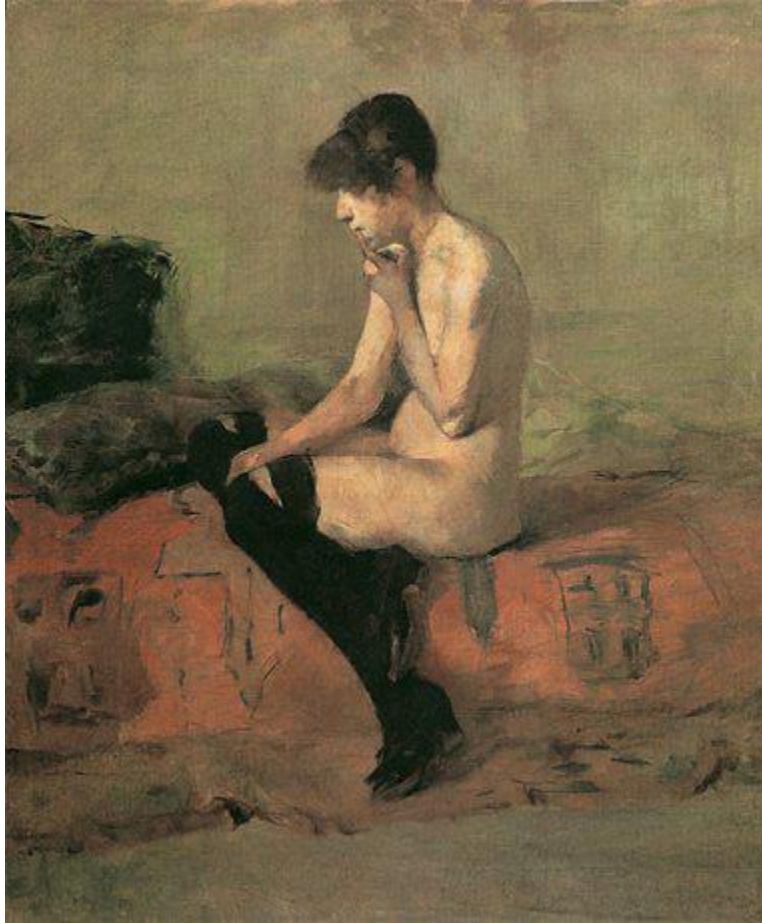
Museo Rodin, París (Francia).



481. Auguste Rodin, *Fauno femenino*, 1884.

Yeso, 56 x 20 x 28 cm.

Museo Rodin, París (Francia).



482. Henri de Toulouse-Lautrec,
Mujer desnuda sentada en un diván, 1881.
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.
Museo Toulouse-Lautrec, Albi (Francia).

Henri de TOULOUSE-LAUTREC
(Albi, 1864 – Château de Malromé, 1901)

Lautrec estudió con dos de los más admirados pintores académicos de su época, Léon Bonnat y Fernand Cormon. Durante el tiempo que Lautrec pasó en los estudios de Bonnat y Cormon tuvo la oportunidad de conocer el desnudo como tema. El dibujo de desnudos con modelos vivos era la base de todo el entrenamiento artístico académico en el París del siglo XIX.

Aunque apenas era un estudiante, Lautrec comenzó a explorar la vida nocturna parisina, que le proporcionaría su mayor inspiración y que finalmente terminaría por minar su salud. Lautrec fue un artista capaz de estampar la visión de la era en que vivía en la imaginación de las generaciones futuras. Así como pudo ver la corte inglesa de Carlos I a través de los ojos de Van Dyck y el París de Luis Felipe a través de los ojos de Daumier, así nosotros podemos ver el París de la década de 1890 y a sus personalidades más pintorescas a través de los ojos de Lautrec. La primera gran personalidad de la vida parisina nocturna que Lautrec encontró, un hombre que desempeñaría un papel importante en el desarrollo de la visión artística de Lautrec, fue el cantante de cabaret Aristide Bruant. Bruant destacaba como una figura heroica en lo que fue la era dorada del cabaret parisino.

Entre los muchos artistas que inspiraron a Lautrec en la década de 1890 estuvieron las bailarinas de La Goulue y Valentin-le-Desossé (que aparecen en el famoso cartel *Moulin Rouge*), Jane Avril y Loïe Fuller, las cantantes Yvette Guilbert, May Belfort y Marcelle Lender y la actriz Réjane.

Junto con Degas, Lautrec fue uno de los grandes poetas del burdel. Degas exploró el tema a finales de la década de 1870 en una serie de impresiones monotipo que se cuentan entre sus trabajos más impresionantes y personales. Sus representaciones de las prostitutas y sus clientes en posturas un tanto desgarradas están llenas de calidez humana y un sentido del humor satírico que acerca estas impresiones más al arte de Lautrec que a cualquier otra obra de Degas.

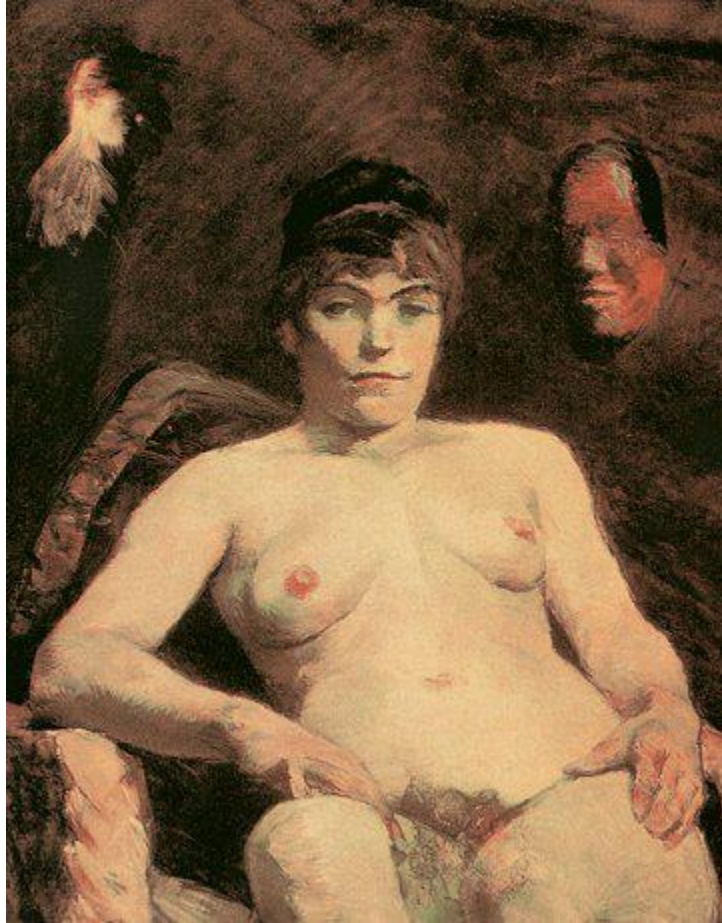
Sin embargo, la sinceridad con la que Lautrec plasmaba estos aspectos de la vida que sus contemporáneos más respetables preferían ocultar debajo de la alfombra, naturalmente resultó ofensiva para algunos. El crítico alemán Gensel probablemente se hizo eco de muchas voces cuando escribió: “Por supuesto que no puede hablarse de admiración cuando alguien es maestro en representar todo lo que es bajo y perverso. La única explicación que encuentro sobre cómo es posible que una porquería, porque no hay un término más suave para describirla, como *Elles* pueda exhibirse públicamente sin despertar una protesta generalizada de indignación es que la mitad del público no comprende en absoluto el significado de este ciclo, y que la otra mitad está avergonzada de admitir que lo comprende”.



483. Jean-Jacques Henner, *La lectora*, 1880.

Óleo sobre tela, 94 x 123 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



484. Henri de Toulouse-Lautrec,
María voluptuosa, Venus de Montmartre, hacia 1885.
Óleo sobre cartón, 80,7 x 64,8 cm.
Museo Von der Heydt, Wuppertal (Alemania).



485. Lord Frederick Leighton,
El haragán, 1885. Bronce, 190 x 94 cm.
Real Academia de Arte, Londres (Reino Unido).

Lord Frederick LEIGHTON
(Scarborough, 1830 – Londres, 1896)

Frederick Leighton, pintor y escultor inglés, hijo de un médico, viajó con su familia fuera de su país a una edad muy temprana. En 1840 aprendió a dibujar en Roma. Entonces la familia se mudó a Dresde y a Berlín, donde asistió a clases en la Academia. En 1843 fue enviado a la escuela en Francfort, y en el invierno de 1844 acompañó a su familia a Florencia, donde se decidió su futura carrera como artista. En 1849, estudió algunos meses en París, donde copió a Tiziano y a

Correggio en el Louvre. Le encantaba Italia y el arte italiano, y la primera obra por la que se dio a conocer entre el público inglés fue *La Madona de Cimabue llevada en una procesión por las calles de Florencia*, que apareció en la Royal Academy en 1855. Esta pintura creó tal sensación que fue adquirida por la Reina Victoria. No fue sino hasta 1860 que se asentó en Londres, y en 1864 fue elegido miembro asociado de la Royal Academy. Después de esto, el principal esfuerzo de su vida fue realizar visiones de belleza sugeridas por la historia y los mitos clásicos. Leighton fue uno de los dibujantes más minuciosos de su época. Los dibujos y estudios para sus pinturas son numerosos y sumamente apreciados. Al igual que otros pintores de su época, como G.F. Watts, Lord Leighton realizó varias piezas escultóricas. Su *Atleta que lucha con una pitón* se exhibió en la Royal Academy en 1877. Otra estatua, *El Haragán*, de igual mérito, se exhibió en 1886, y ese mismo año terminó una encantadora estatuilla de una figura desnuda de una chica que mira por encima de su hombro a una rana, llamada *Alarmas Innecesarias*, que fue presentada por el artista a Sir John Millais en reconocimiento del regalo de este último de su cuadro *Pelando guisantes*. Fue el autor de un hermoso diseño para el reverso de la medalla del Jubileo de 1887. También tenía la costumbre de hacer modelos iniciales en cera de las figuras en sus dibujos, muchas de las cuales se encuentran en posesión de la Royal Academy. En 1878 se convirtió en presidente de la Royal Academy y fue nombrado baronet en 1886.



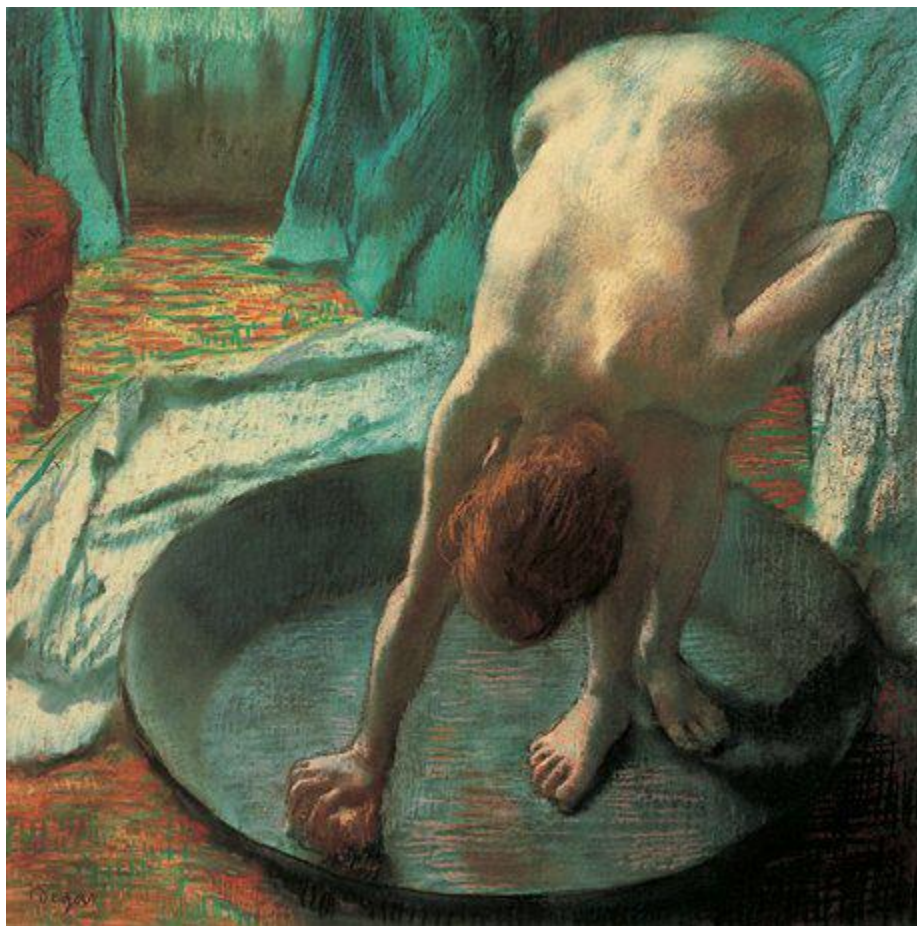
486. Auguste Rodin, *La eterna primavera*, 1884.
Bronce. Museo Rodin, París (Francia).



487. Edward Burne-Jones,
Las profundidades del mar, 1886.
Óleo sobre tela, 197 x 75 cm.
Colección Privada.



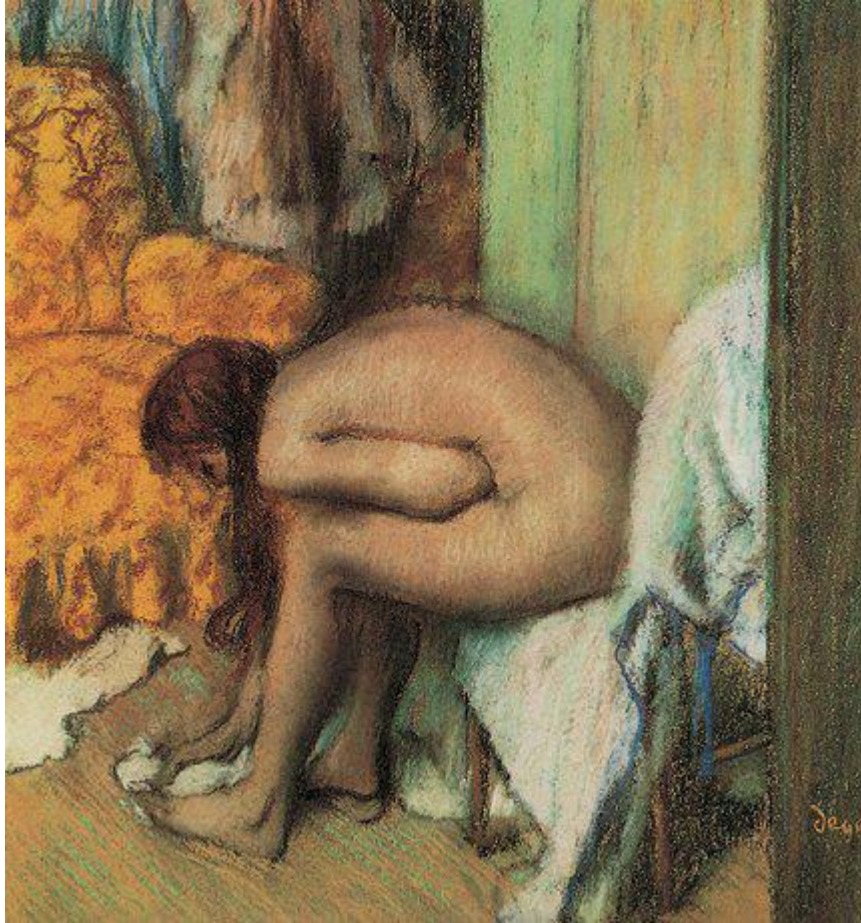
488. Henri de Toulouse-Lautrec,
Pareja desnuda, mujer sentada (estudio de figura),
1883-1887. Carboncillo y grafito, 63 x 49 cm.
Museo Toulouse-Lautrec, Albi (Francia).



489. Edgar Degas, *La bañera*, 1886.

Pastel sobre papel, 70 x 70 cm.

Colección Alfred Atmore Pope,
Museo Hill-Stead, Farmington (Estados Unidos).



490. Edgar Degas,

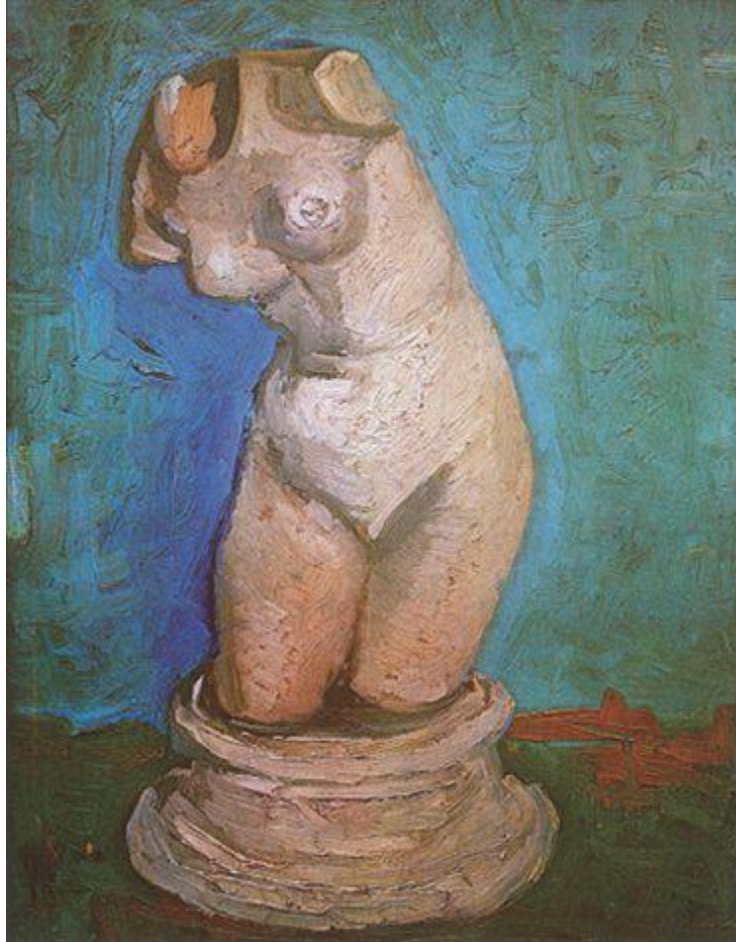
Mujer desnuda secándose el pie, 1885-1886.

Pastel sobre papel, 54,3 x 52,4 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



491. Thomas Eakins, *El rincón para nadar*, 1885.
Óleo sobre tela. Museo Amon Carter,
Fort Worth, Texas (Estados Unidos).



492. Vincent Van Gogh, *Torso femenino, (estatua de escayola)*, primavera de 1886. Óleo sobre tela, 41 x 32,5 cm. Fundación Vincent Van Gogh, Ámsterdam (Países Bajos).

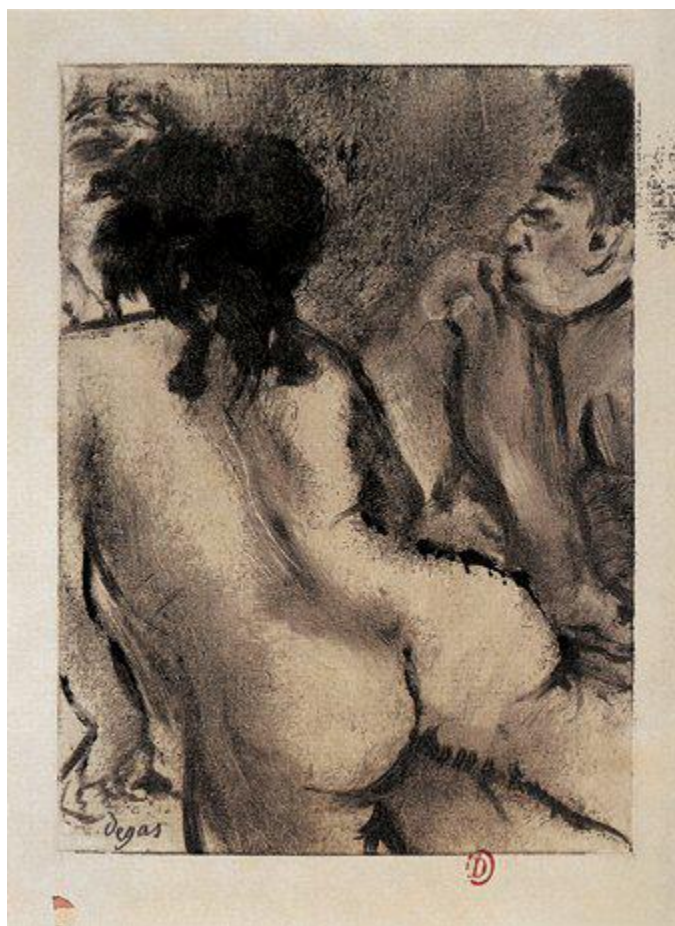
**Vincent VAN GOGH
(Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890)**

La vida y obra de Vincent Van Gogh están tan entremezcladas que es prácticamente imposible observar una sin pensar en la otra. Van Gogh se ha convertido en la encarnación del sufrimiento, en el mártir incompreso del arte moderno, el emblema del artista como alguien ajeno. En 1890 se publicó un artículo que daba detalles acerca de la enfermedad de Van Gogh. Su autor consideraba que el pintor era “un

genio demente y terrible, con frecuencia sublime, en ocasiones grotesco, siempre al borde de lo patológico”.

Se sabe muy poco de la niñez de Vincent. A la edad de once años, tuvo que abandonar “el nido humano”, como lo llamaba él mismo, para ir a vivir a una serie de escuelas con internado. Su primer retrato nos muestra a Van Gogh como un joven serio de diecinueve años. Para entonces ya llevaba tres años trabajando en La Haya y posteriormente trabajó también en Londres, en la galería Goupil & Co. En 1874, su amor por Ursula Loyer terminó en desastre y un año después, fue enviado a París en contra de su voluntad. Después de una discusión particularmente acalorada durante las vacaciones navideñas, en 1881, su padre, que era pastor, ordenó a Vincent que se marchara. Con esta ruptura final, decidió dejar de lado su apellido y comenzó a firmar sus lienzos simplemente con “Vincent”. Se marchó a París y jamás volvió a Holanda. En París conoció a Paul Gauguin, cuyas pinturas admiraba mucho. De 1886 a 1888, el autorretrato fue el principal tema de la obra de Vincent. En febrero de 1888, Vincent dejó París; se marchó para Arles y trató de convencer a Gauguin de que hiciera lo mismo. Los meses durante los cuales esperó que llegara Gauguin fueron los más productivos de la vida de Van Gogh. Quería mostrarle a su amigo tantos cuadros como le fuera posible y decorar la Casa Amarilla. Sin embargo, Gauguin no compartía sus puntos de vista artísticos y finalmente volvió a París.

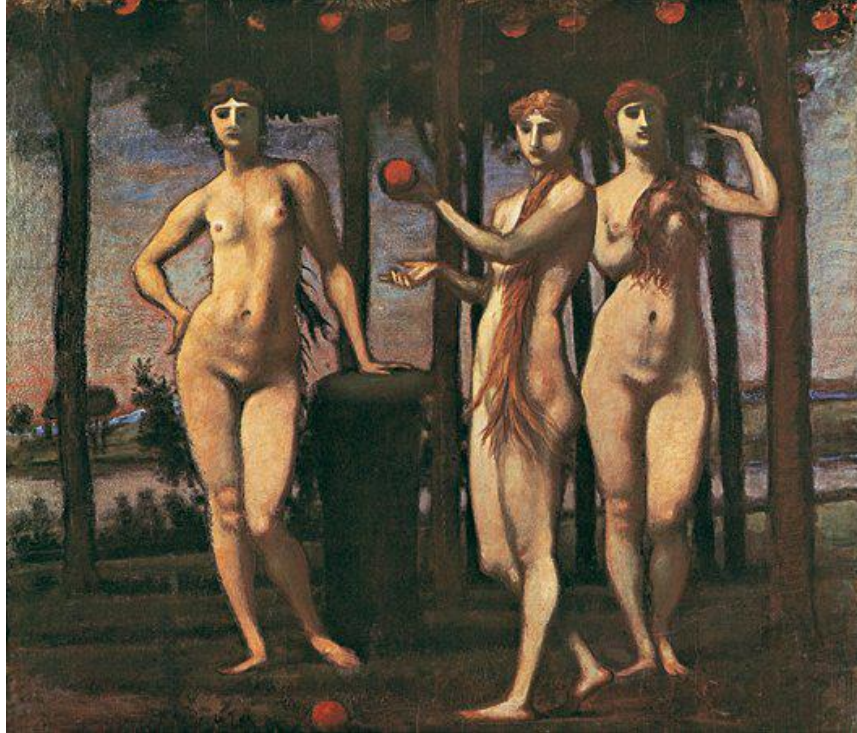
El 7 de enero de 1889, catorce días después de su famosa auto mutilación, Vincent dejó el hospital donde convalecía. Aunque esperaba recuperarse y olvidar su locura, de hecho volvió al hospital dos veces más ese mismo año. Durante su última estancia en el hospital, Vincent pintó paisajes en los que recreó el mundo de su niñez. Se dice que Vincent Van Gogh se disparó en un costado, mientras estaba en el campo, pero decidió volver a la posada y acostarse a dormir. El dueño de la casa le informó al Dr. Gachet y a su hermano Theo, quien describió los últimos momentos de su vida, que se extinguió el 29 de julio de 1890: “Tenía ganas de morir. Mientras estaba sentado a su lado, prometiéndole que trataríamos de curarlo [...], él me respondió, ‘*La tristesse durera toujours*’ (La tristeza durará para siempre)”.



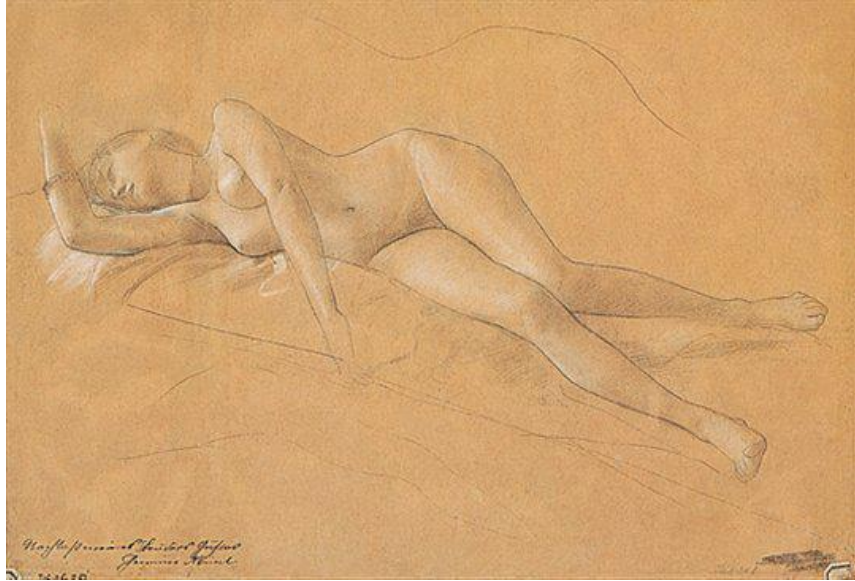
493. Edgar Degas, *La alcahueta*, hacia 1876-1877.

Monotipo, 16,5 x 11,8 cm.

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie,
Fundación Jacques Doucet, París (Estados Unidos).



494. Hans von Marées, *Las hespérides*,
panel central del *Tríptico de las hespérides*, 1885-1887.
Óleo y témpera sobre panel de madera, 341 x 482 cm.
Nueva Pinacoteca, Múnich (Alemania).



**495. Gustav Klimt, *Desnudo femenino tendido*,
estudio para el *Altar de Dioniso*, 1886-1887.**

Lápiz negro con destellos blancos,
28,5 x 42,5 cm. Viena (Austria).

**Gustav KLIMT
(Baumgarten, 1862 – Viena, 1918)**

“No me intereso en mí mismo como tema de una pintura, sino en los demás... en especial en las mujeres...”

Hermosas, sensuales y, sobre todo, eróticas, las pinturas de Gustav Klimt hablan de un mundo de opulencia y placer que parece estar a miles de años luz de distancia del rudo entorno posmoderno en el que vivimos ahora. Los temas que trata, alegorías, retratos, paisajes y figuras eróticas, no contienen prácticamente ninguna referencia a eventos externos, sino que tratan de crear un mundo en el que la belleza predomina sobre todo lo demás. El uso que hace del color y los patrones está profundamente influenciado por el arte japonés, el antiguo Egipto y Bizancio.

Ravenna, la perspectiva plana y bidimensional de sus pinturas y la calidad con frecuencia estilizada de sus imágenes dan forma a una

obra imbuida de una profunda sensualidad y en la que la figura femenina es soberana.

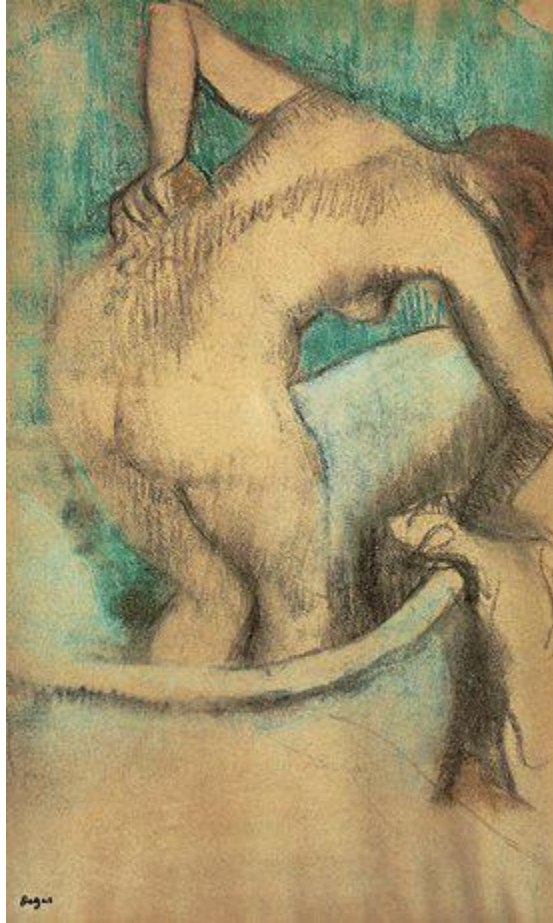
Las primeras obras de Klimt le hicieron alcanzar el éxito a una edad muy temprana. Gustav nació en 1862 y consiguió una beca del estado para estudiar en la *Kunstgewerbeschule* (escuela de artes y oficios de Viena) a la edad de catorce años. Su talento como dibujante y pintor quedó de manifiesto muy pronto y en 1879 formó la *Künstlercompagnie* (Compañía de artistas) con su hermano Ernst y otro estudiante, Franz Matsch.

La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo de gran actividad en la arquitectura en Viena. En 1857, el emperador Francisco José había ordenado la destrucción de las fortificaciones que solían rodear el centro de la ciudad medieval. El resultado fue la Ringstrasse, un nuevo y floreciente distrito con magníficos edificios y hermosos parques, todo pagado por el erario público. Por lo tanto, el joven Klimt y sus asociados tuvieron muchas oportunidades de mostrar su talento, y recibieron comisiones para las decoraciones de la celebración de las bodas de plata del emperador Francisco José y la emperatriz Elisabeth.

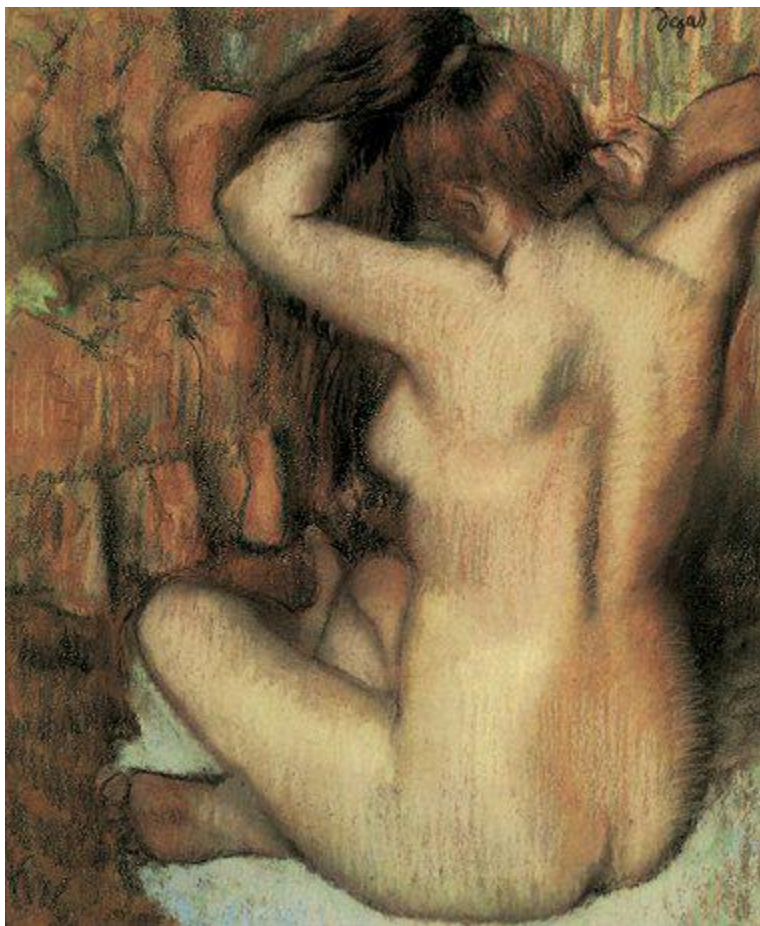
En 1894, Matsch se marchó del estudio comunal y en 1897, Klimt, junto con sus amigos más cercanos, renunciaron a la *Künstlerhausgenossenschaft* (Sociedad cooperativa de artistas austriacos) para formar un nuevo movimiento llamado la Secesión, del cual fue electo presidente de manera inmediata. La Secesión fue un gran éxito y en 1898 presentó no una, sino dos exposiciones. El movimiento logró ganar el suficiente dinero para comisionar su propio edificio, diseñado por el arquitecto Joseph Maria Olbrich. Sobre la entrada estaba escrito su lema: “A cada era su arte; al arte, su libertad”.

Más o menos a partir de 1897, Klimt pasó casi todos los veranos en Attersee, con la familia Flöge. Fueron periodos de paz y tranquilidad en los que produjo paisajes que constituyeron casi un cuarto de la totalidad de su obra. Klimt realizó bocetos de prácticamente todo lo que hacía. En ocasiones realizaba más de cien dibujos para una pintura, cada uno con un detalle distinto, un traje, una joya o un simple gesto.

La calidad excepcional de Gustav Klimt se refleja en el hecho de que no tuvo predecesores ni verdaderos seguidores. Admiró a Rodin y a Whistler sin copiarlos servilmente, y a su vez recibió la admiración de los pintores vieneses más jóvenes, como Egon Schiele y Oskar Kokoschka, cuya obra muestra una gran influencia de Klimt.



496. Edgar Degas,
El baño, mujer lavándose, hacia 1887.
Carboncillo y pastel, 58 x 35,5 cm.
Colección Privada.

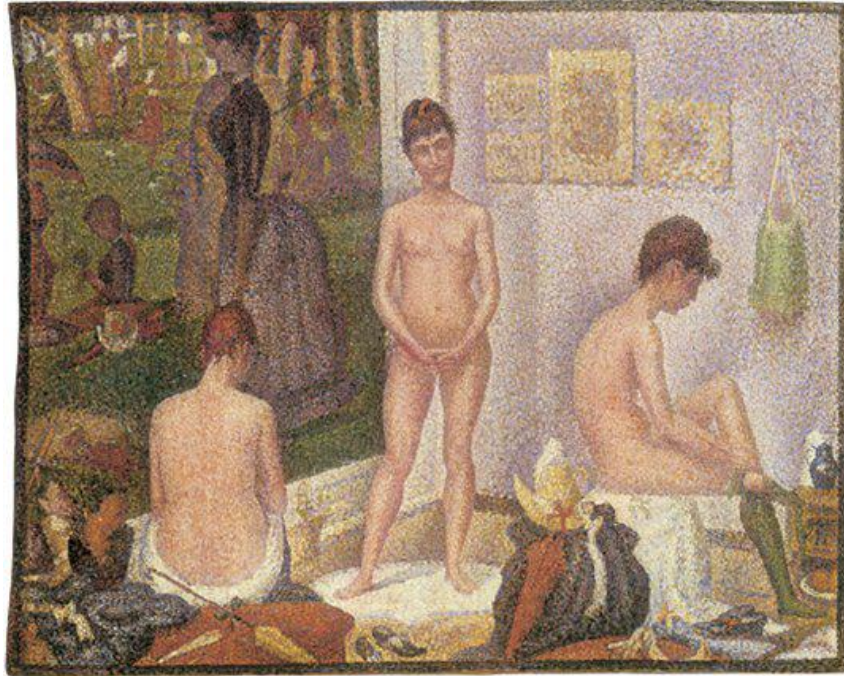


497. Edgar Degas,

Mujer desnuda peinándose, 1886-1888.

Pastel sobre papel, 78,7 x 66 cm.

Colección Mr. y Mrs. A. Alfred Taubman,
Fullerton (Estados Unidos).



498. Georges Seurat, *Las modelos*, 1886-1888.

Óleo sobre tela, 200 x 250 cm.

La Fundación Barnes, Merion (Estados Unidos).

Georges SEURAT (París, 1859 – 1891)

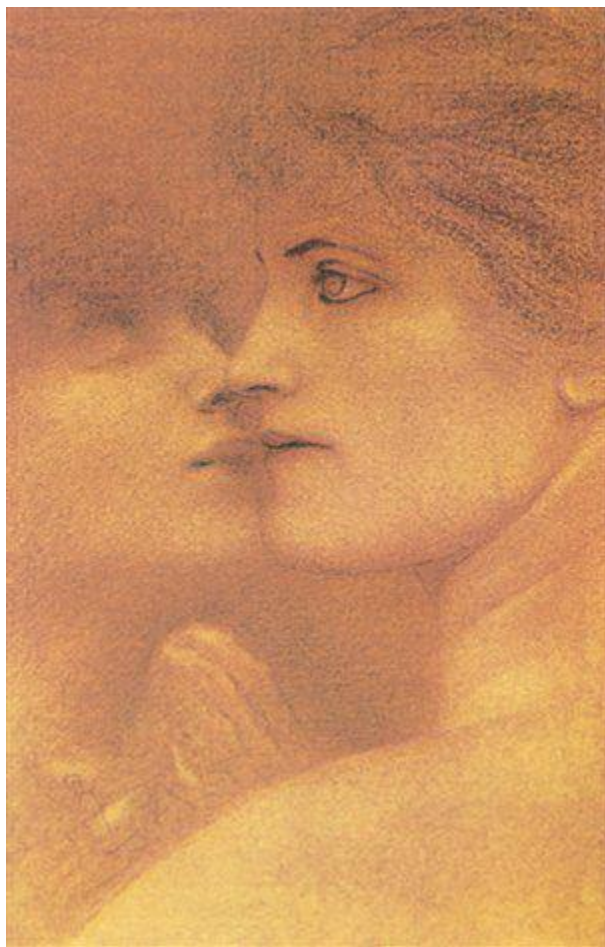
Georges Seurat estudió en la Escuela de Bellas Artes entre 1878 y 1879. En aquel entonces, los escritores científicos como Chevreul, Rood o Sutter realizaban tratados sobre el color y la percepción óptica. Estas teorías tuvieron mucha influencia en el neo-impressionismo, del cual fueron pioneros Seurat, junto con Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce y Pissarro. Los pintores neo-impressionistas estaban interesados en los colores y en sus relaciones, e hicieron uso extenso de colores complementarios en su pinturas. Sin embargo, mientras que el impresionismo era más intuitivo, Seurat es famoso por su técnica del puntillismo y el divisionismo, la yuxtaposición precisa y controlada de diferentes puntos de colores sobre el lienzo. Sus ideas y técnicas fueron muy respetadas por los cubistas y neo-constructivistas que lo siguieron.



499. Pierre Auguste Renoir, *Las Grandes bañistas*, 1884-1887.

Óleo sobre tela, 117,8 x 170,8 cm.

Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia (Estados Unidos).



500. Fernand Khnopff,

Estudio de mujeres, hacia 1887.

Tinta roja sobre papel, 12,5 x 8,5 cm.

Colección Privada, Nueva York (Estados Unidos).



501. Camille Claudel,
Torso femenino de pie, 1885-1888.
Bronce, 49 x 16 x 35 cm. Colección Privada.

Camille CLAUDEL
(Fère-en-Tardenois, 1864 – Villeneuve-les-Avignon, 1943)

Todavía es difícil separar los logros de Camille Claudel de los de su amante y mentor Auguste Rodin. Tanto en su papel de modelo, como en el de asistente, le ayudó a crear muchas de sus obras maestras. Hasta es posible que él se apropiara de algunas de sus ideas creativas. Como muchos artistas que trabajaron con Rodin, fue difícil para ella escapar de su gigantesca sombra. Sin embargo, las sugerencias de que él la explotó han sido exageradas, y ella trabajó a través de su vida

profesional en un estilo que fue creado esencialmente por Rodin. El primer maestro de Claudel fue Alfred Boucher y sus habilidades como escultora ya estaban bien desarrolladas antes de que conociera a Rodin, a principios de la década de 1880. La intensa relación creativa y personal de Claudel con Rodin duró hasta 1898 pero finalmente terminó cuando él se negó a abandonar a su antigua amante, Rose Beuron y a comprometerse con Claudel. Su amargura se expresó en el conjunto de tres figuras, de autobiográfica transparencia, *La edad de la madurez*. Rodin siguió ofreciendo a Claudel todo el apoyo que pudo en su trabajo, después de terminado el romance. El deterioro de la salud mental de la escultora y la muerte de su padre permitieron que su hermano, el escritor católico Paul Claudel, la encerrara en un asilo en 1913, donde pasaría el resto de su vida.



502. Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890.

Mármol pintado, 154,7 x 56 x 57,3 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



503. Auguste Rodin, *Galatée*,
hacia 1887-1889. Mármol.
Museo Rodin, París (Francia).



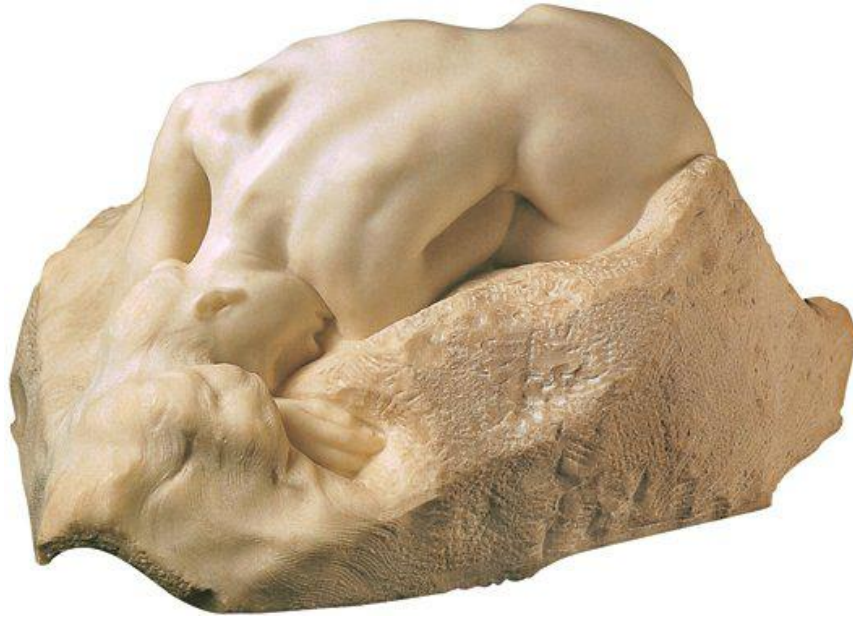
504. Camille Claudel,
Joven con una gavilla, hacia 1887.
Terracota, 60 x 21 x 21 cm.
Museo Rodin, París (Francia).



505. Edgar Degas, *La bañera*, 1888-1889.

Bronce, 46,9 x 41,3 x 42,5 cm.

Instituto de Arte de Chicago,
Chicago (Estados Unidos).



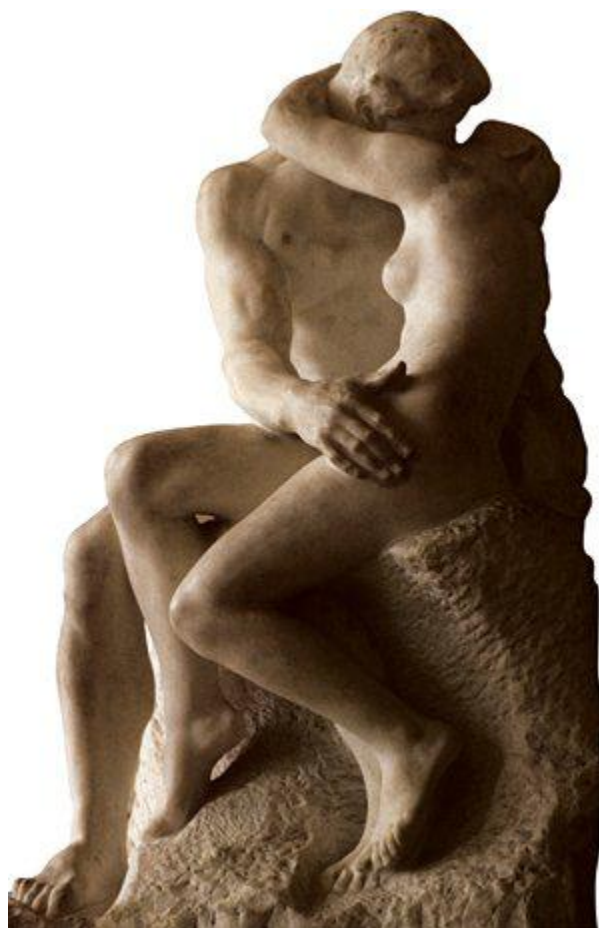
506. Auguste Rodin, *Danaïd*, hacia 1889.
Mármol, 36 x 71 x 53 cm. Museo Rodin,
París (Francia).



507. Auguste Rodin, *El ídolo eterno*, 1889.

Bronce, 73,2 x 59,2 x 41,1 cm.

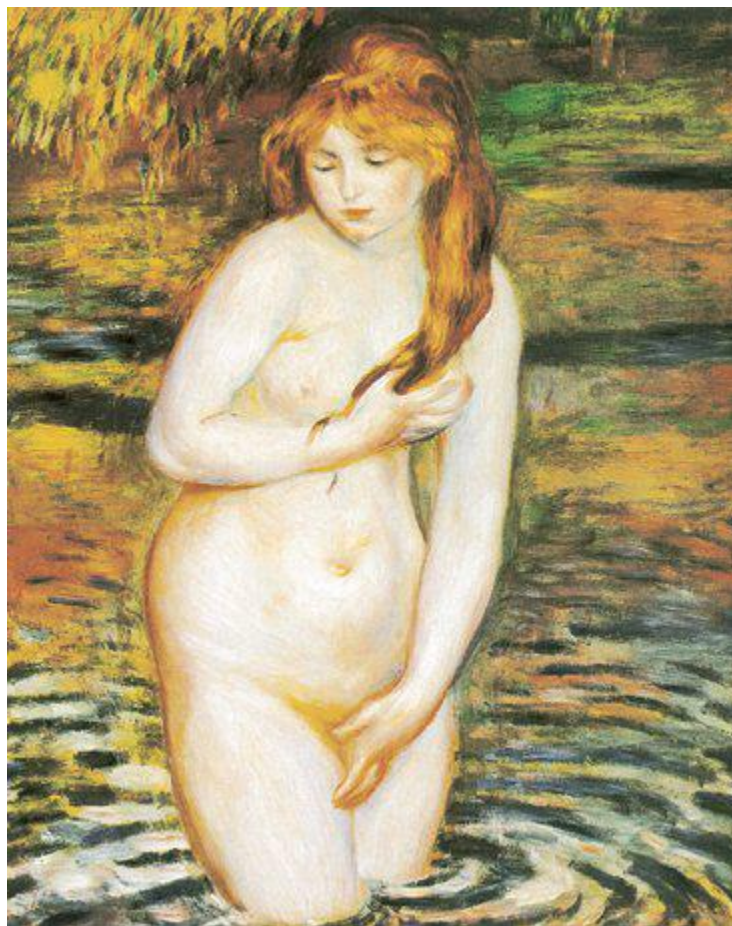
Museo Rodin, París (Francia).



508. Auguste Rodin, *El beso*, 1888-1889.

Mármol, 181,5 x 112,3 x 117 cm.

Museo Rodin, París (Francia).



509. Pierre Auguste Renoir,
Mujer joven bañándose, 1888.
Óleo sobre tela, 85 x 66 cm. Colección Privada.



510. Gustave Moreau, *Los unicornios*, hacia 1888.

Óleo sobre tela, 115 x 90 cm.

Museo Gustave-Moreau, París (Francia).



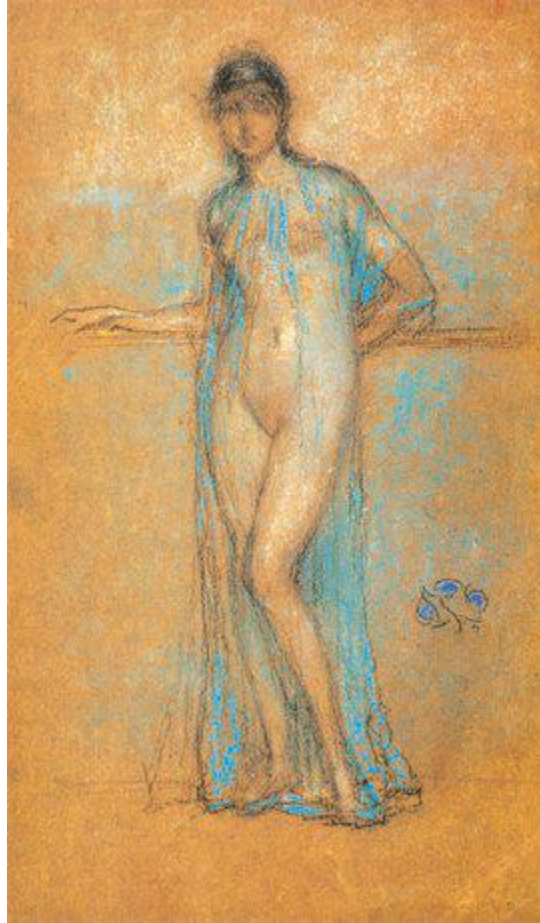
511. Jean-Jacques Henner,
San Sebastián, hacia 1887-1888.
Óleo sobre madera, 27,2 x 21,6 cm.
Museo Henner, París (Francia).



512. **Gustav Klimt**, *Alegoría de la Escultura*, 1889.

Acuarela y crayón negro, 43,5 x 30 cm.

Museo de Arte Aplicado, Viena (Austria).



513. James Abbott McNeill Whistler,
Azul y violeta, 1889. Tiza y pastel
sobre papel marrón, 25,9 x 15,3 cm.
Museo y Galería de Arte Hunterian,
Universidad de Glasgow, Glasgow (Escocia).

James Abbott McNeill WHISTLER
(Lowell, 1834 – Londres, 1903)

Whistler saltó repentinamente a la fama, como una estrella errante en un momento crucial en la historia del arte, un campo en el que fue pionero. Como los impresionistas a los que admiraba, deseaba imponer sus propias ideas. La obra de Whistler puede dividirse en cuatro periodos. El primero puede llamarse periodo de investigación,

en el cual recibió la influencia del realismo de Gustave Courbet y del arte japonés.

Después, Whistler descubrió su propia originalidad en la serie de Nocturnos y de los Jardines de Cremorne, con las que entró en conflicto con los academicistas, que querían que un trabajo artístico contara una historia. Cuando pintó el retrato de su madre, Whistler lo tituló *Composición en gris y negro* y fue una obra simbólica de sus teorías estéticas. Cuando pintó *Los jardines del placer de Cremorne* no lo hizo para representar figuras identificables, como hizo Renoir cuando tocó temas similares, sino para capturar la atmósfera. Adoraba la bruma que flotaba sobre las orillas del Támesis, la luz pálida y las chimeneas de las fábricas que por las noches se convertían en mágicos minaretes. La noche redibujaba el paisaje, borrando los detalles. Este fue el periodo en el que se convirtió en un aventurero del arte; su obra, que rayaba en la abstracción, escandalizó a sus contemporáneos. El tercer periodo está dominado por los retratos de cuerpo completo, que le dieron fama. Era capaz de imbuir una profunda originalidad a este género tradicional. Trató de capturar una parte del alma de sus modelos y colocó a sus personajes en su entorno natural. Esto daba a sus modelos una extraña presencia, de modo que parecen a punto de levantarse y salirse del cuadro para enfrentar al observador. Al extraer la esencia poética de las personas, creó retratos que sus contemporáneos describían como “medios”, y que fueron la inspiración para que Oscar Wilde escribiera *El retrato de Dorian Gray*.

Hacia el final de su vida, el artista comenzó a pintar paisajes y retratos en la tradición clásica, con una fuerte influencia de Velázquez. Whistler demostró ser sumamente riguroso en cuanto a que sus pinturas coincidieran con sus teorías. Jamás titubeó en batirse con los más famosos teóricos del arte de su día. Su personalidad, sus arrebatos y su elegancia fueron el foco perfecto para la curiosidad y la admiración. Fue amigo cercano de Stéphane Mallarmé y fue admirado por Marcel Proust, quien le rindió homenaje en su libro *En busca del tiempo perdido*. También fue un caballero provocativo, una figura quisquillosa de sociedad, artista exigente y osado innovador.



514. Ferdinand Hodler, *Noche*, 1890.

Óleo sobre tela, 116 x 239 cm.

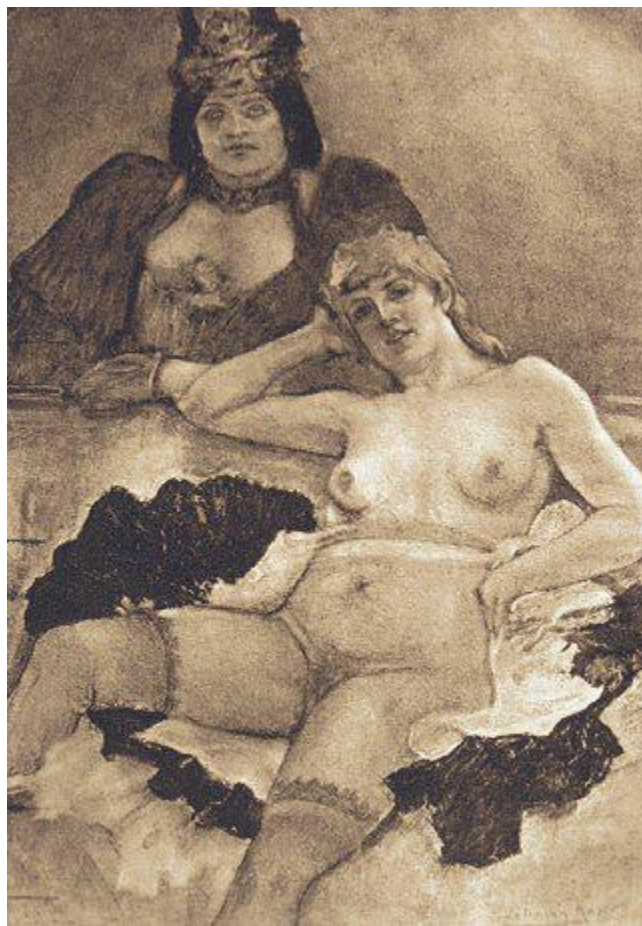
Colección del Museo de Arte de Berna, Berna (Suiza).



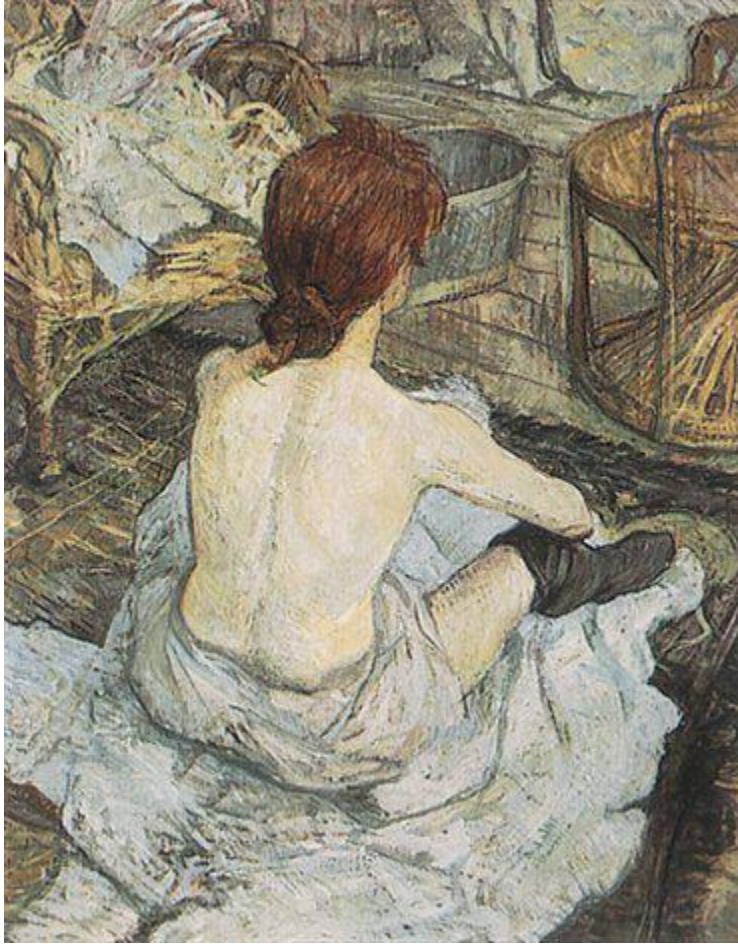
515. John Collier, *Lilith*, 1887.
Óleo sobre tela. Galería Atkinson,
Southport (Reino Unido).



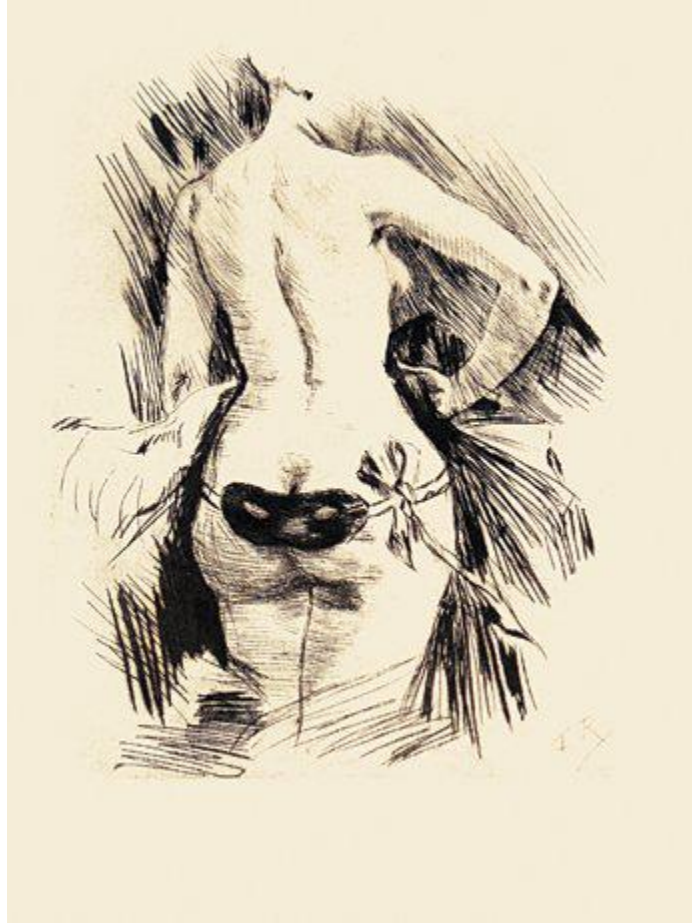
516. Jean-Léon Gérôme,
Pygmalión y Galatea, hacia 1890.
Óleo sobre tela, 88,9 x 68,6 cm.
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



517. Félicien Rops, *Dos amigos*, hacia 1888-1890.
Acuarela, 30,5 x 21 cm. Museo Félicien Rops,
Namur (Bélgica).



518. Henri de Toulouse-Lautrec, *La chica pelirroja*, 1889.
Óleo sobre cartón, 67 x 54 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



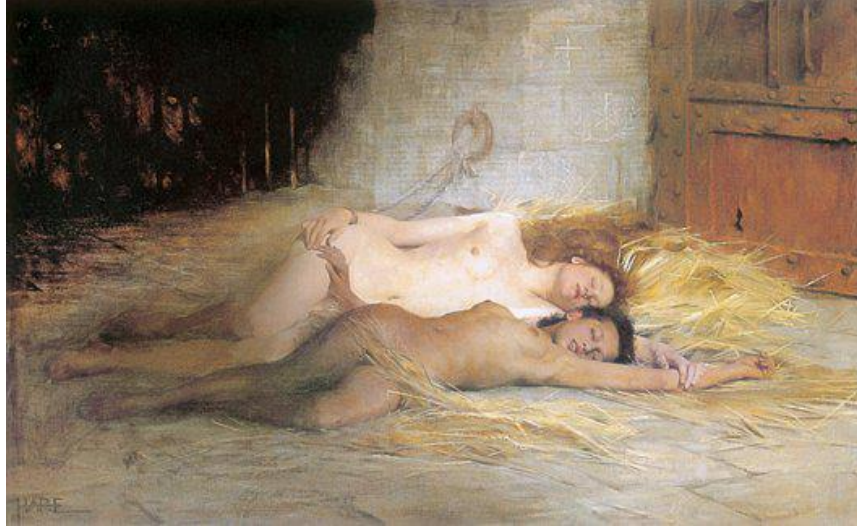
519. **Félicien Rops**, *Desnudo*, hacia 1890.



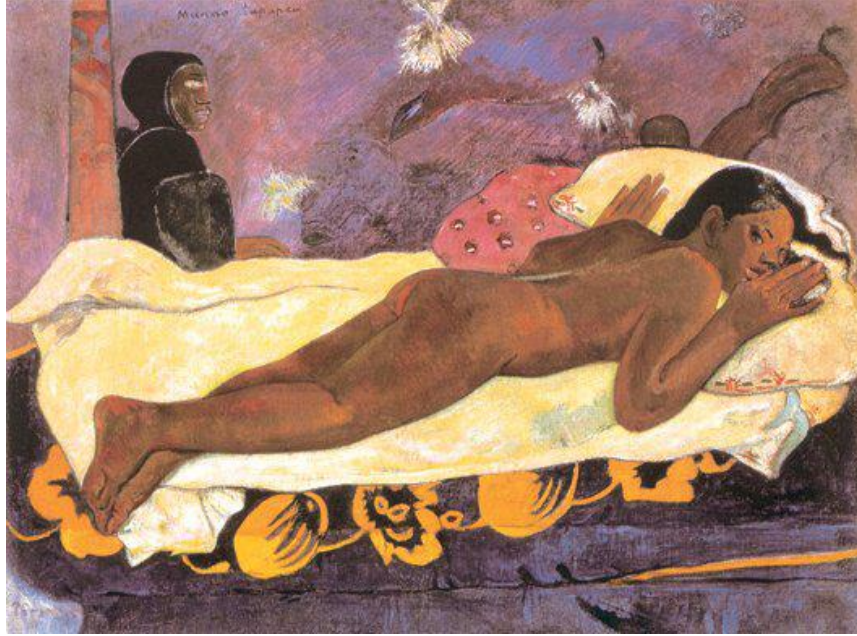
**520. Giovanni Segantini, *El castigo de la lujuria*,
conocido como *El castigo del lujo*, 1891.**

Óleo sobre tela, 235 x 129,2 cm.

Galería de Arte Walker, Liverpool (Inglaterra).



521. George Hare, *La victoria de la fe*, 1891.
Óleo sobre tela. Galería Nacional de Victoria,
Melbourne (Australia).



522. Paul Gauguin,

Manao tupapau (Espíritu de los muertos mirando), 1892.

Óleo sobre arpillera montada sobre tela, 92 x 113 cm.

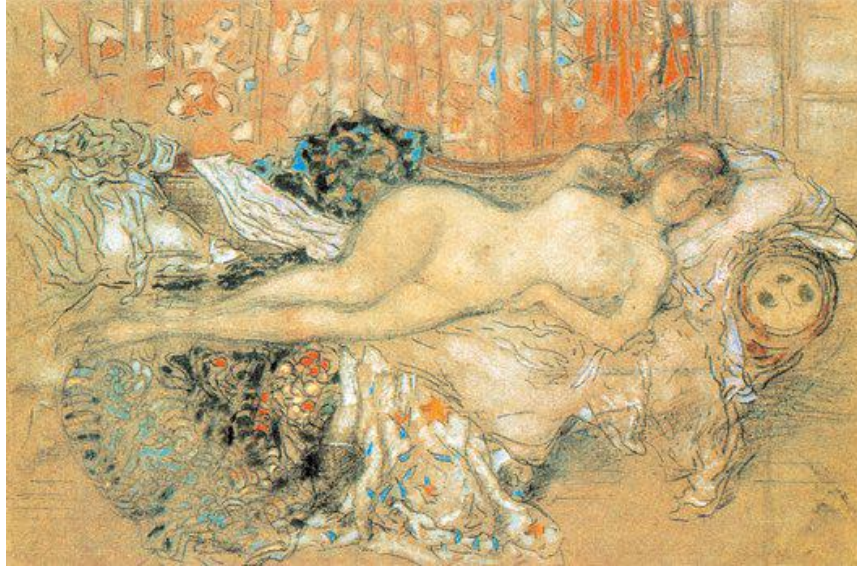
Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo (Estados Unidos).

Paul GAUGUIN

(París, 1848 – Atuona, Islas Marquesas, 1903)

Paul Gauguin fue primero un marino y luego un exitoso corredor de bolsa en París. En 1874 comenzó a pintar los fines de semana, como pasatiempo. Nueve años después, tras la caída de la bolsa de valores, se sintió lo bastante confiado en su habilidad para ganarse la vida pintando, que renunció a su puesto y se dedicó a la pintura de tiempo completo. Siguiendo el ejemplo de Cézanne, Gauguin pintó naturalezas muertas desde el principio de su vida artística. Incluso poseía una naturaleza muerta de Cézanne, que aparece en el cuadro de Gauguin *Retrato de Marie Lagadu*. El año de 1891 fue crucial para Gauguin. En ese año dejó Francia y se marchó a Tahití, donde permaneció hasta 1893. Su estancia en este país determinó su vida y trayectoria futuras, ya que, en 1895, después de pasar una temporada en Francia, volvió a Tahití para siempre.

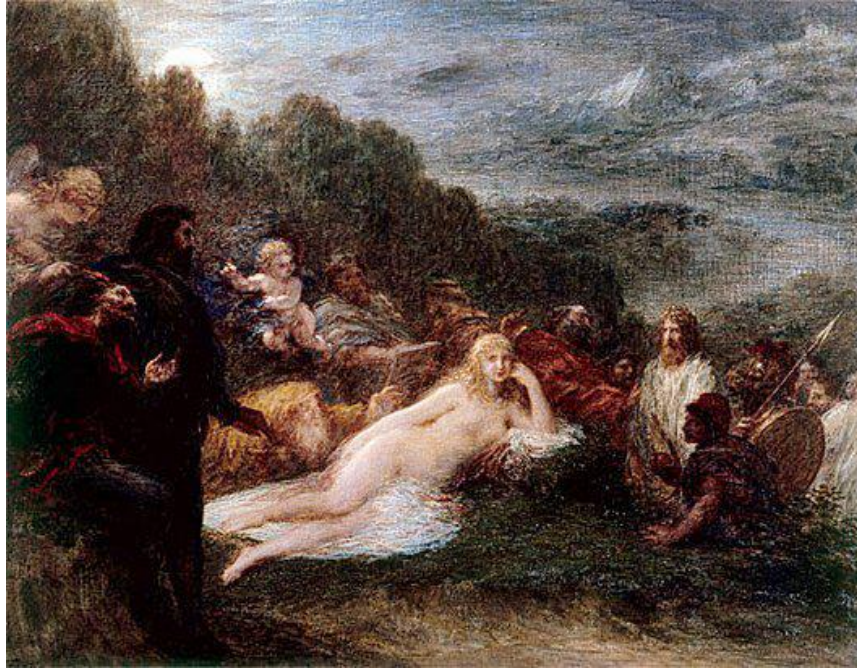
En Tahití, Gauguin descubrió el arte primitivo, con sus formas planas y los colores violentos de una naturaleza salvaje. Con sinceridad absoluta, los transfirió a sus lienzos. A partir de ese momento, sus pinturas reflejaron este estilo: una simplificación radical del dibujo, colores brillantes, puros y vivos, una composición de tipo ornamental y una deliberada falta de contraste en los planos. Gauguin bautizó su estilo como “simbolismo sintético”.



523. James Abbott McNeill Whistler, *El Árabe*, 1890-1892.

Tiza y pastel sobre papel marrón, 18 x 28 cm.

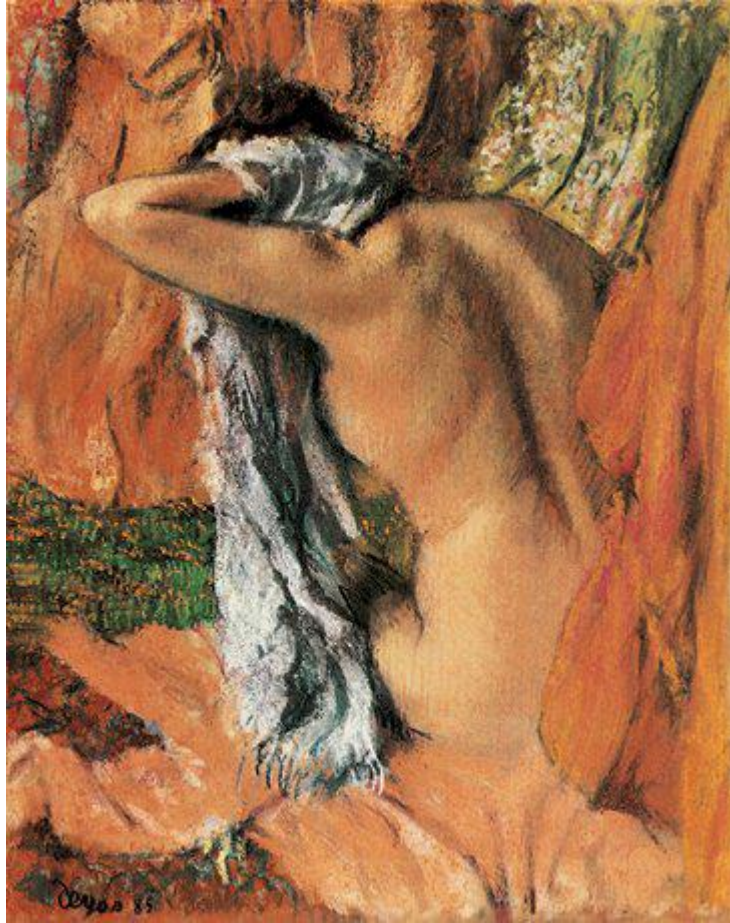
Museo y Galería de Arte Hunterian,
Universidad de Glasgow, Glasgow (Escocia).



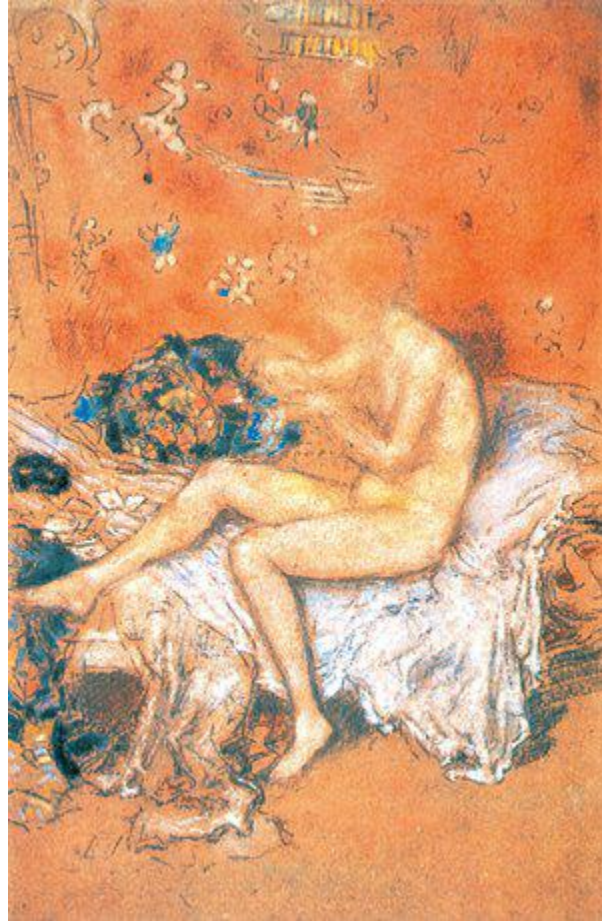
524. Henri Fantin-Latour, *Helena*, 1892.

Óleo sobre tela, 78 x 105 cm.

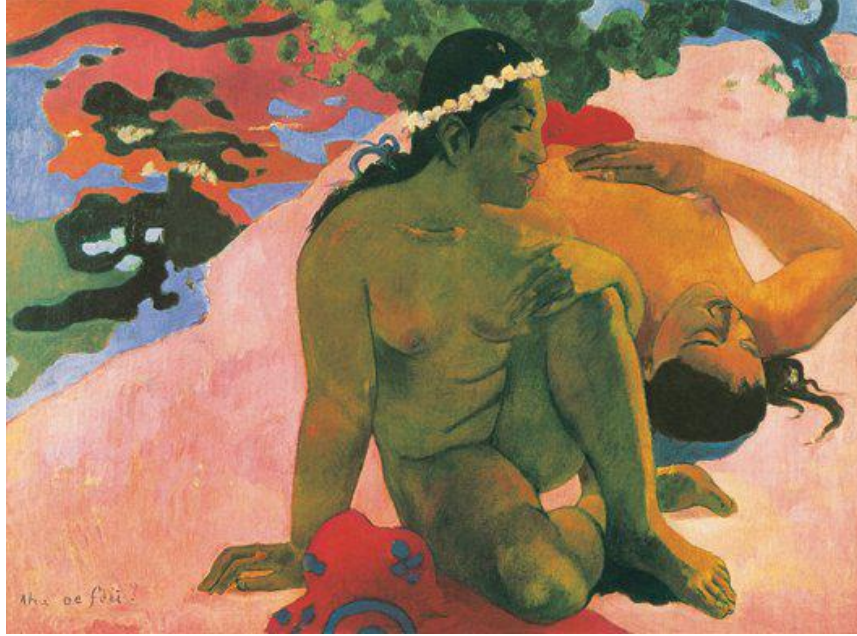
Museo del Petit-Palais, París (Francia).



525. Edgar Degas, *Después del baño*,
hacia 1890-1893. Pastel sobre papel de traza montado
sobre cartón, 66 x 52,7 cm. Fundación de Arte
de Norton Simon, Pasadena (California).



526. James Abbott McNeill Whistler,
La adivina, 1890-1892. Carboncillo y pastel (anverso)
carboncillo (reverso) sobre papel marrón,
27,7 x 18,3 cm. Museo y Galería de Arte Hunterian,
Universidad de Glasgow, Glasgow (Escocia).



527. Paul Gauguin, *Aha oe feii? (¿Qué! ¿Estás celosa?)*, 1892.

Óleo sobre tela, 68 x 92 cm. Museo Estatal de las
Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).

Este lienzo, que corresponde al primer periodo tahitiano de Gauguin, es uno de los primeros ejemplos de su arte sintético aplicado al paisaje y las figuras de Tahití. Las mujeres aparecen en la playa, pero la arena y el agua están tratadas esquemáticamente, reducidas a superficies planas con áreas saturadas de color.

Gauguin presencié esta escena en Tahití y posteriormente la describió en Noa Noa: “En la playa, dos hermanas descansan después de un baño, con la elegante postura de dos animales en reposo, y hablan del amor de ayer y los romances del futuro. Los recuerdos propician una discusión: ¡Qué! ¿Estás celosa?”



528. Henri de Toulouse-Lautrec, *El beso*, 1892.

Óleo sobre cartón, 67 x 54 cm.

Colección Privada (Francia).



529. Lord Frederick Leighton,

Jardín de las Hespérides, 1892.

Óleo sobre panel, tondo, diámetro: 169 cm.

Galería de arte Lady Lever, Port Sunlight (Inglaterra).

En esta obra, el pintor victoriano Leighton nos entrega una muestra del arte clásico académico de finales del siglo XIX.



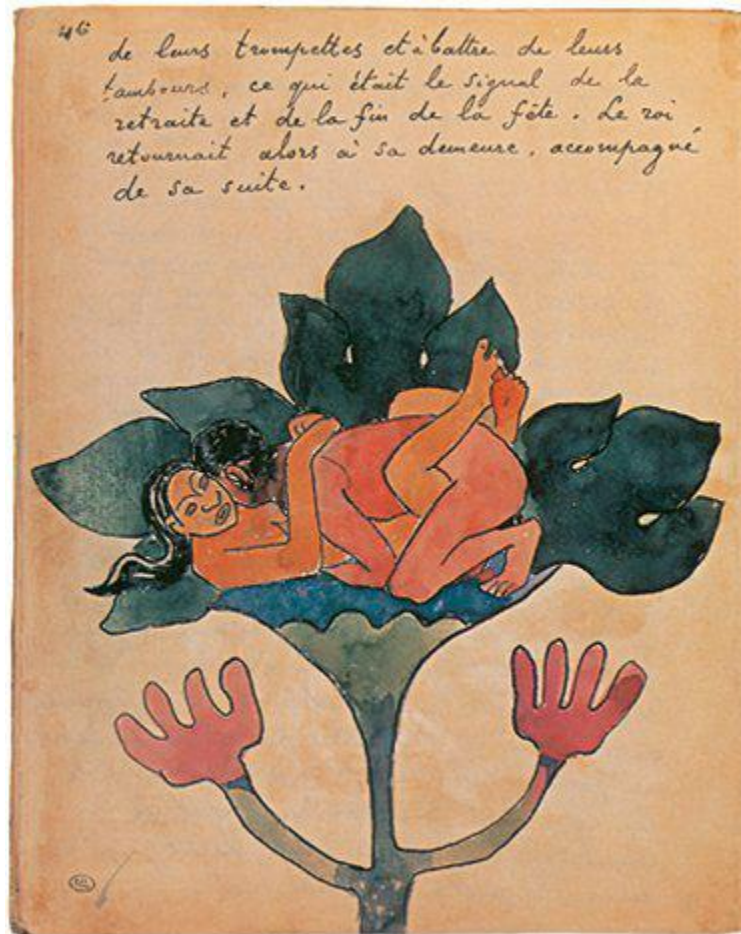
530. **Jean-Jacques Henner**, *La dormiente*, 1893.
Óleo sobre tela, 71 x 128,5 cm. Museo de Picardía,
Amiens (Francia).



531. Franz von Stuck, *El pecado*, 1893.

Óleo sobre tela, 94,5 x 59,5 cm.

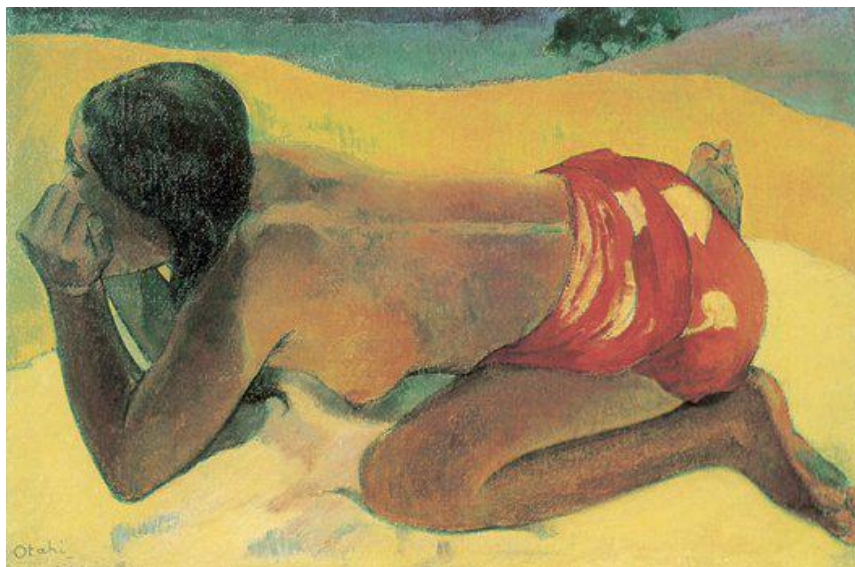
Nueva Pinacoteca, Múnich (Alemania).



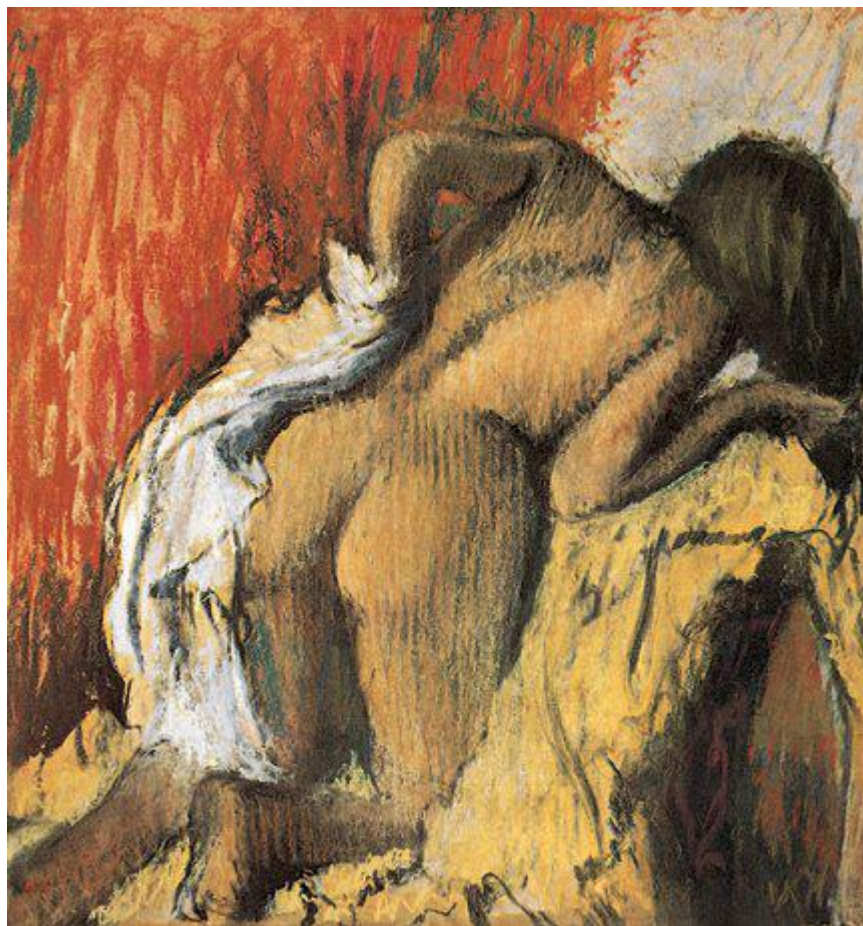
532. Paul Gauguin, *Antiguo culto Maori*, hacia 1893.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 21,7 x 16,9 cm.

Museo del Louvre, París (Francia).



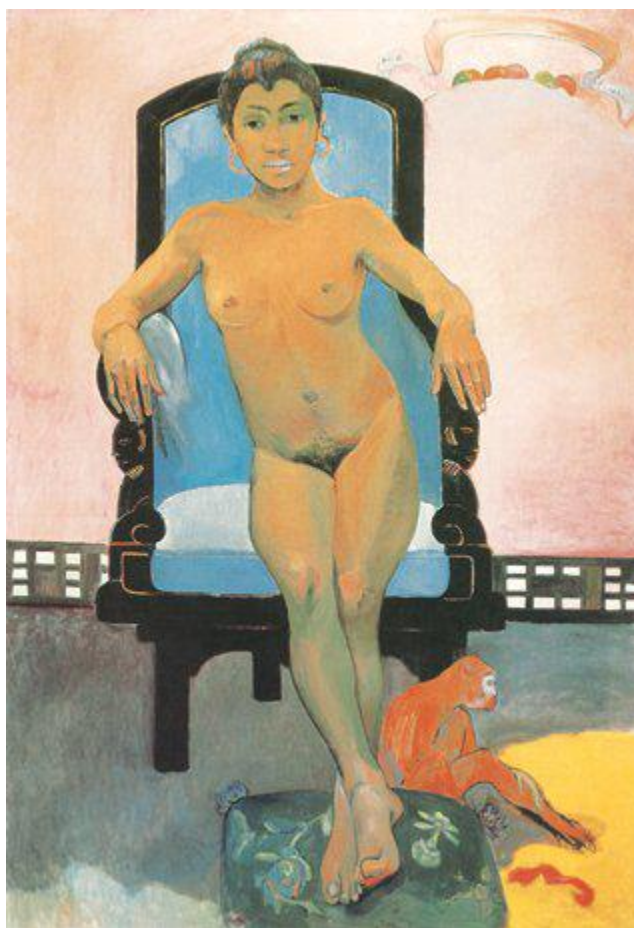
533. **Paul Gauguin**, *Otahi (Sola)*, 1893.
Óleo sobre tela, 50 x 73 cm. Colección Privada.



534. **Edgar Degas**, *Mujer secándose*, hacia 1894.

Pastel sobre papel, 65 x 63 cm.

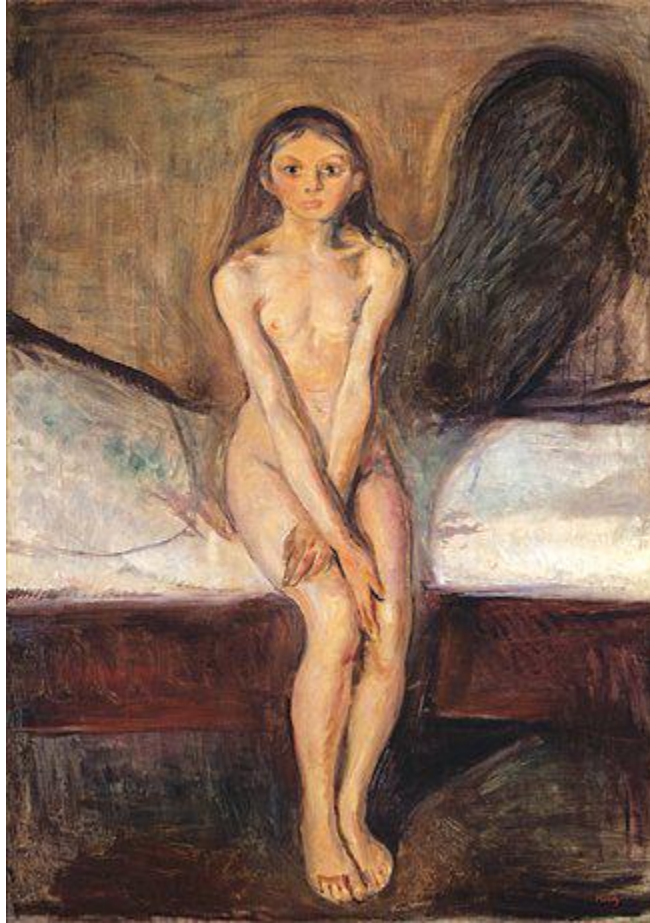
Galería Nacional de Escocia, Edimburgo (Escocia).



535. Paul Gauguin,
Aita tamari vahine Judith te parari
(Annah, la javanesa), 1893-1894.
Óleo sobre tela, 116 x 81 cm.
Colección Privada.



536. Henri de Toulouse-Lautrec,
Mujer ajustándose el ligero, 1894.
Tiza negra y óleo sobre cartón, 61,5 x 44,5 cm.
Museo Toulouse-Lautrec, Albi (Francia).



537. **Edvard Munch**, *Pubertad*, 1894.

Óleo sobre tela, 151,5 x 110 cm.

Galería Nacional, Oslo (Noruega).

Edvard MUNCH
(Løten, 1863 – Ekely, 1944)

Edvard Munch, nacido en 1863, fue el artista más popular de Noruega. Sus pinturas de aspecto meditabundo y angustioso están basadas en su propia pena y obsesiones, y fueron piezas clave en el desarrollo del expresionismo. Durante su niñez, la muerte de su madre, su hermano y hermana, así como la enfermedad mental de otra de sus hermanas, tuvieron una fuerte influencia sobre su arte convulso y tortuoso. En sus obras, Munch rondaba con insistencia el recuerdo de la enfermedad, la muerte y la desdicha.

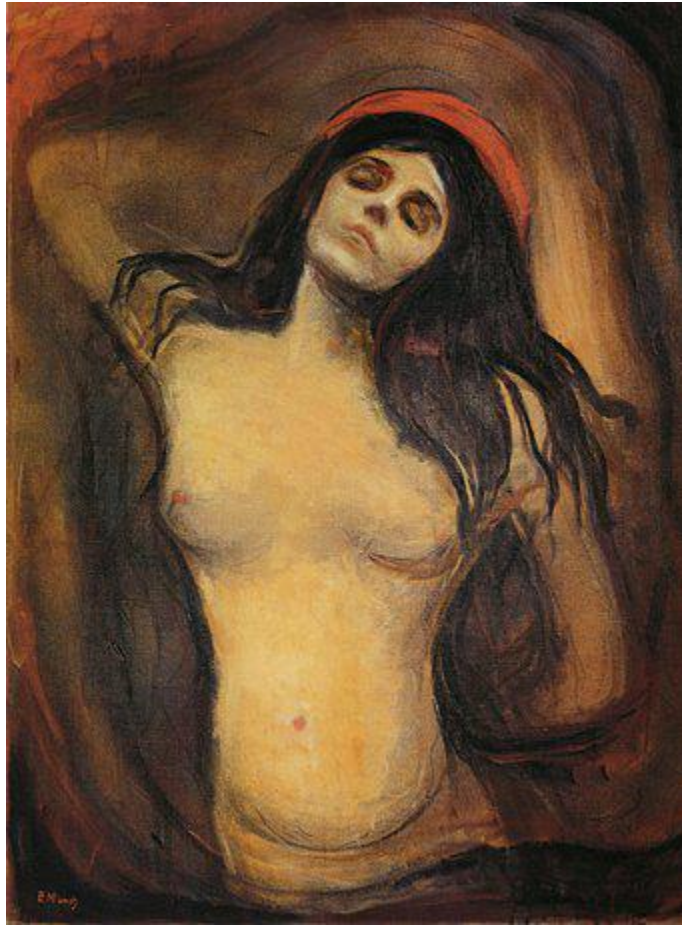
Durante su carrera, Munch cambió de estilo varias veces. Al principio, por influencia del impresionismo y post-impresionismo, produjo un estilo y contenido muy personal, cada vez más preocupado con imágenes de enfermedad y muerte. En los años cercanos a 1892, su estilo derivó hacia el sintetismo, como puede apreciarse en *El grito* (1893), obra que se considera como un icono y el retrato de la angustia existencial y espiritual de la humanidad moderna. De este cuadro pintó diferentes versiones. Durante la década de 1890, Munch favoreció un espacio pictórico ligero y lo empleó en sus retratos, que con frecuencia eran de frente. Sus obras solían incluir representaciones simbolistas de temas como la miseria, la enfermedad y la muerte. Las poses de sus modelos en muchos de los retratos captaban el estado de ánimo y la condición psicológica. Todo esto da también una cualidad monumental y estática a sus pinturas. En 1892, el Sindicato de Artistas de Berlín lo invitó a que exhibiera en su exposición de noviembre. Sus pinturas causaron amarga controversia y después de apenas una semana, la exposición cerró. En las décadas de 1930 y 1940, los nazis etiquetaron su obra como “arte degenerado” y retiraron sus pinturas de los museos alemanes. Esto hirió profundamente a Munch, que era antifascista y que había llegado a considerar Alemania como su patria adoptiva. En 1908 Munch sufrió un ataque de ansiedad aguda y fue hospitalizado. Volvió a Noruega en 1909 y murió en Oslo en 1944.



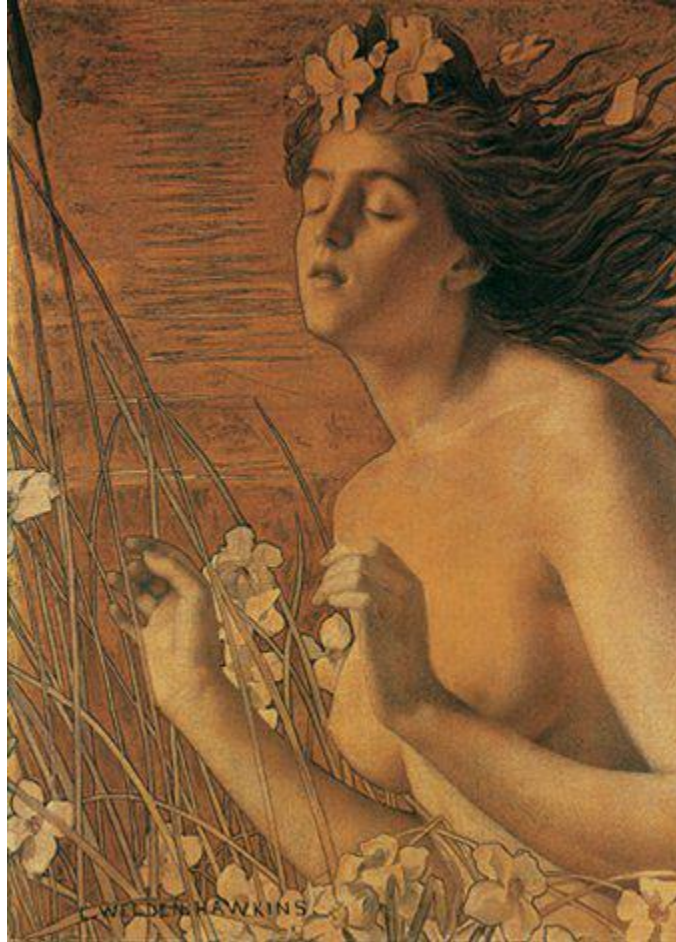
538. Edvard Munch, *Vampiro*, 1893-1894.

Óleo sobre tela, 91 x 109 cm.

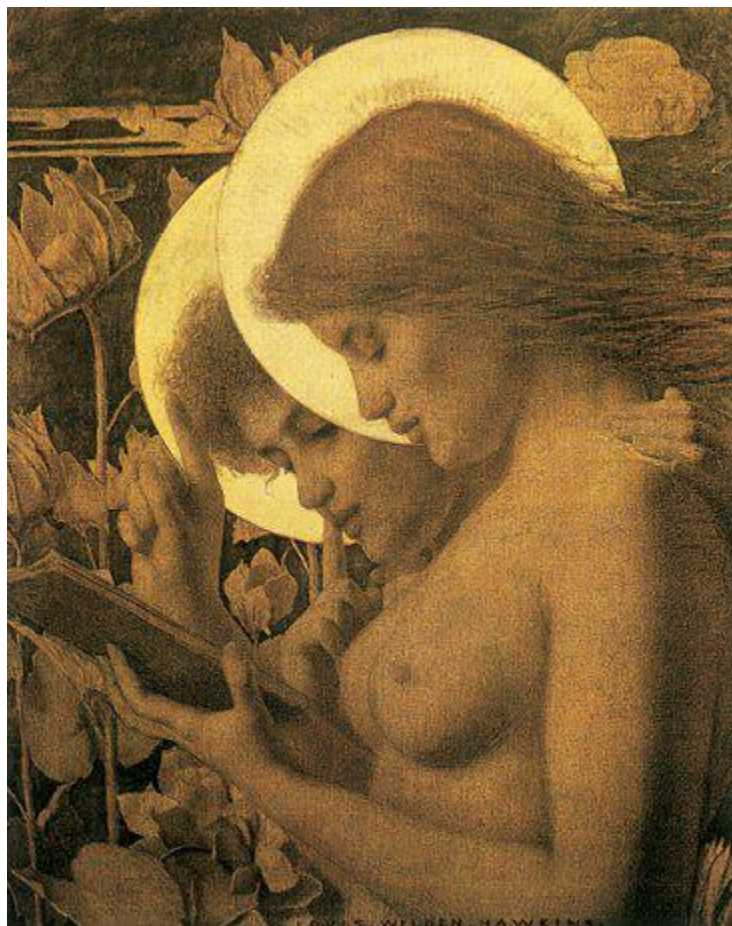
Museo de Munch, Oslo (Noruega).



539. Edvard Munch, *Madona*, 1894.
Témpera sobre tabla, 83,5 x 66 cm.
Galería Nacional, Oslo (Noruega).



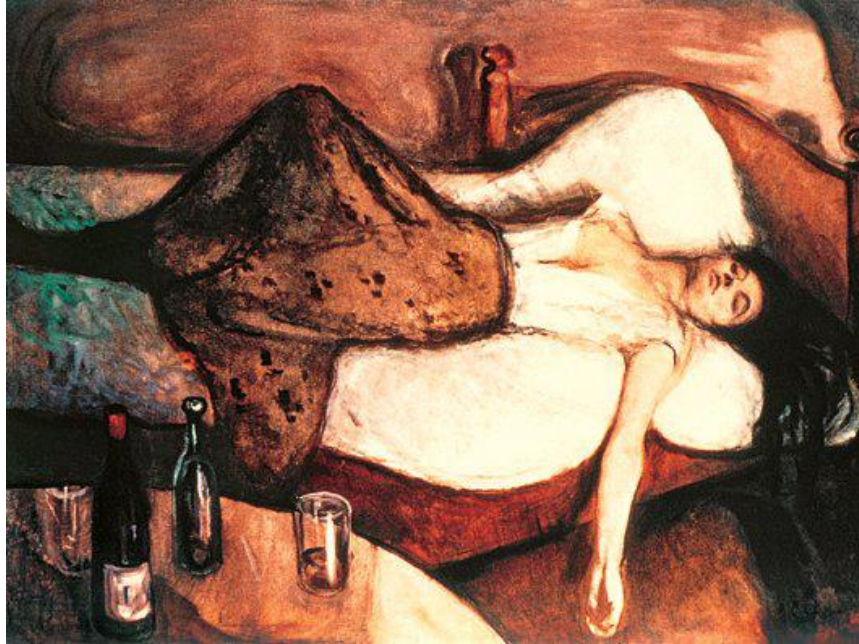
540. Louis Welden Hawkins, *Otoño*, hacia 1895.
Óleo sobre tela. Colección Victor y Gretha Arwas.



541. Louis Welden Hawkins, *Los Halos*, 1894.

Óleo sobre tela, 61 x 50 cm.

Colección Privada, París (Francia).



542. **Edvard Munch**, *El día después*, 1894-1895.

Óleo sobre tela, 115 x 152 cm.

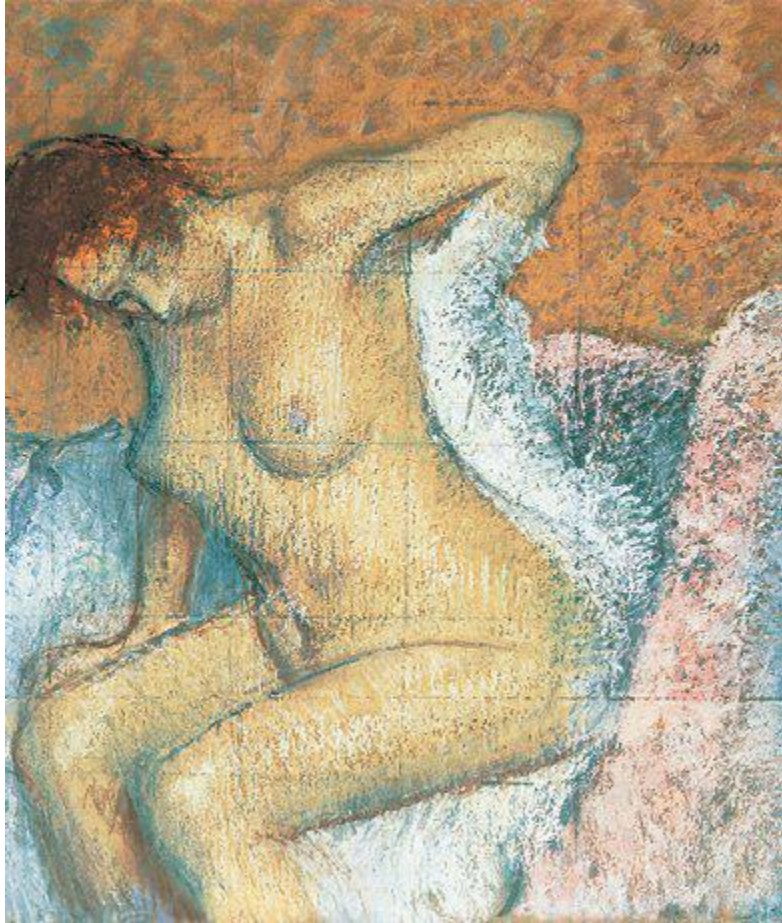
Galería Nacional, Oslo (Noruega).



543. Vincenzo Galdi, *n° 3510*, hacia 1895.

Impresión en albúmina, 16,5 x 23 cm.

Colección Privada.

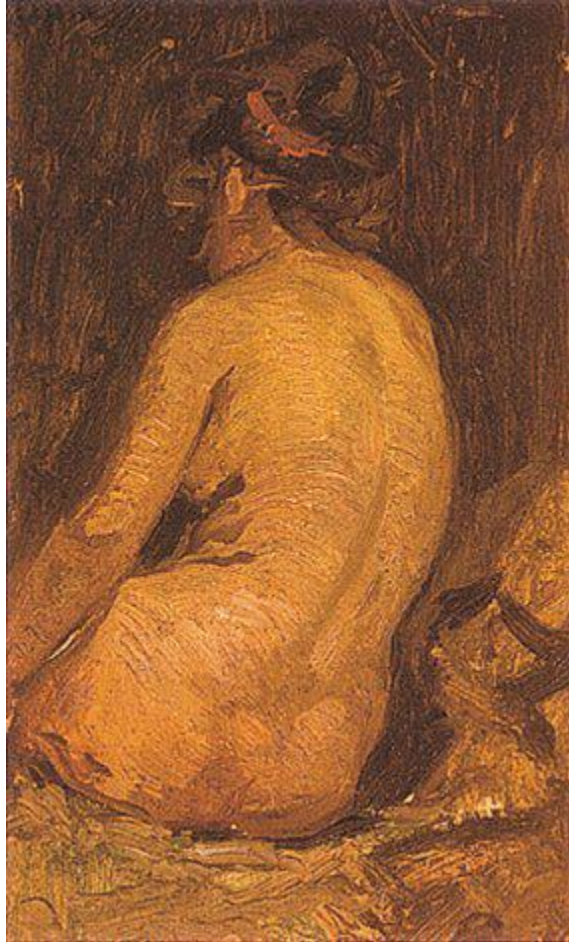


544. Edgar Degas, *Mujer secándose*, hacia 1895.

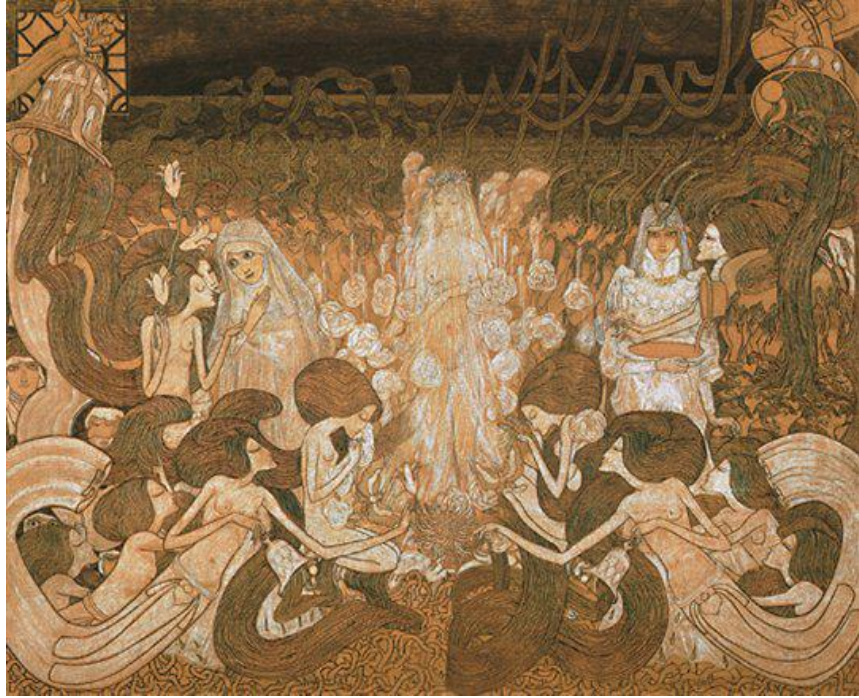
Pastel, aguada, témpera y carboncillo sobre
papel marrón pegado sobre cartón, 81,9 x 71,6 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



545. **Paul Lacombe**,
conocido como **Georges Lacombe**,
Isis, hacia 1895. Madera pintada.
Museo de Orsay, París (Francia).



546. Pablo Picasso, *Estudio de desnudo, visto desde atrás*, 1895.
Óleo sobre madera, 22,3 x 13,7 cm.
Museo Picasso, Barcelona (España).



547. **Jan Toorop**, *Las tres novias*, 1893.
Óleo sobre tela, 78 x 97,8 cm.
Museo Kröller-Müller, Otterlo (Países Bajos).



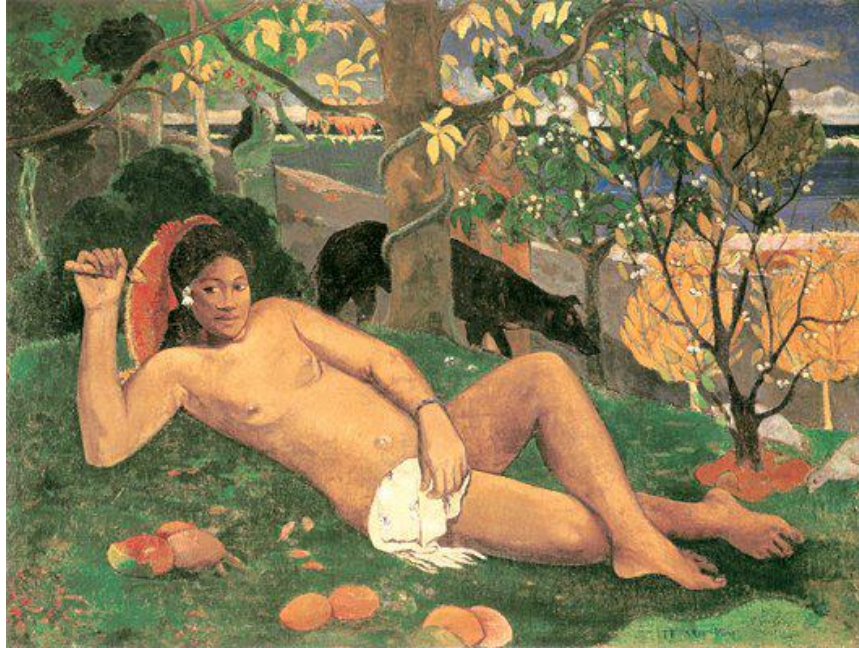
548. Auguste Rodin, *La mano de Dios*, 1896.

Mármol, 94 x 82,5 x 54,9 cm.

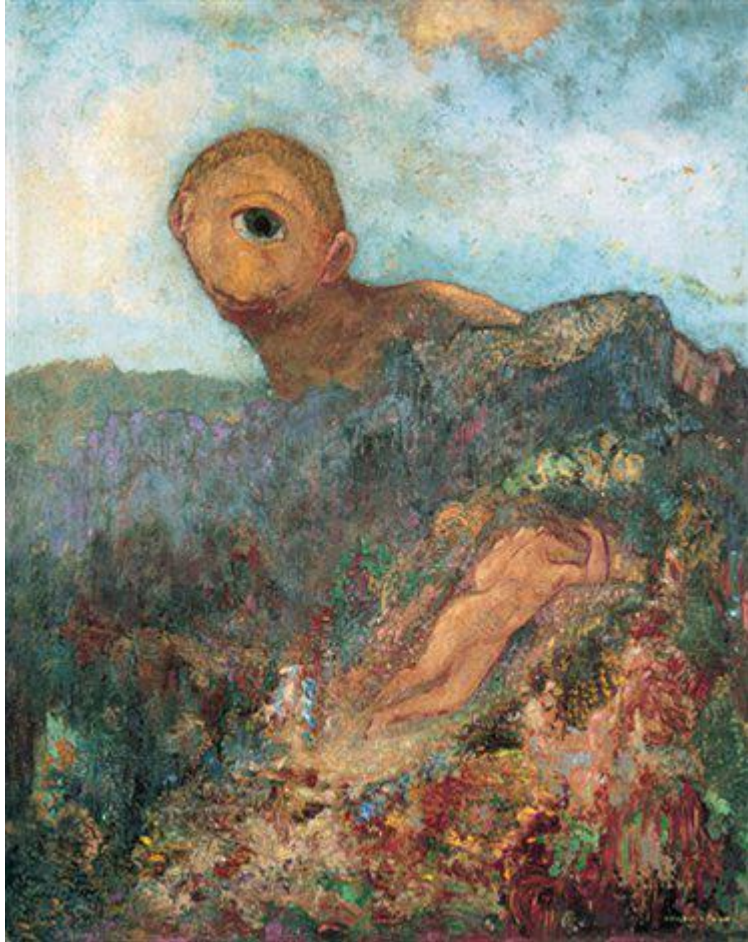
Museo Rodin, París (Francia).



549. Camille Claudel, *El Vals*, 1896.
Arenisca cocida, 40,5 x 37,5 x 18 cm.
Colección Privada.



550. Paul Gauguin, *Te arii vahine* (La esposa del rey), 1896.
Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Museo Estatal de las
Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



551. Odilon Redon, *El cíclope*, 1896.

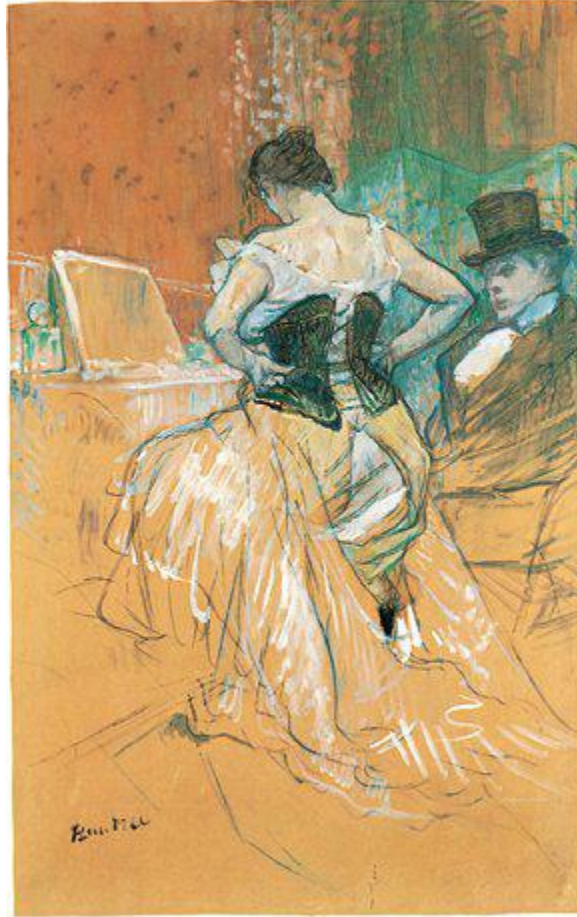
Óleo sobre tela, 64 x 51 cm.

Museo Kröller-Müller, Otterlo (Países Bajos).

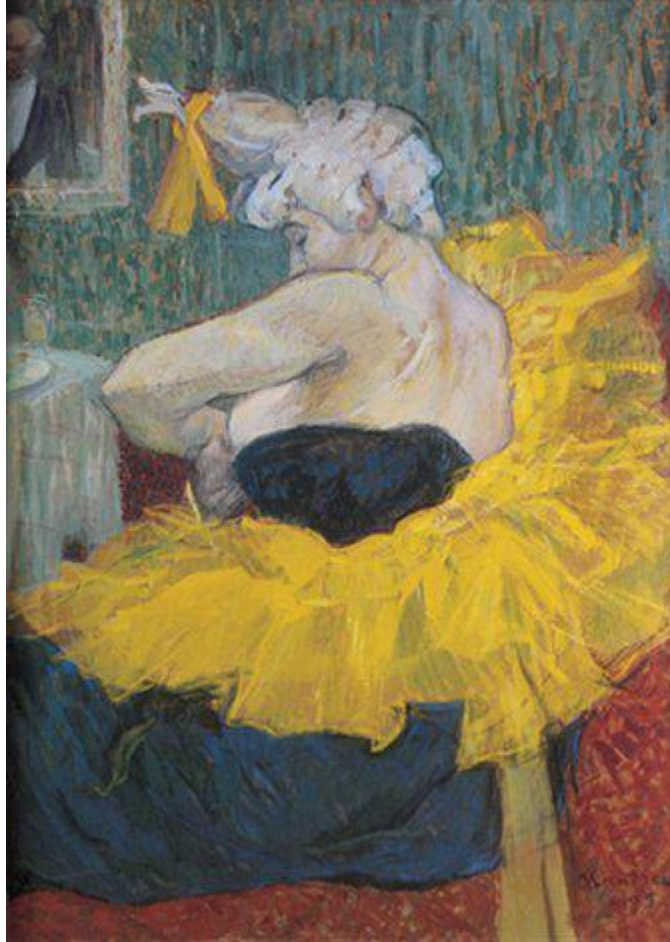
Odilon REDON
(Bordeos, 1840 – París, 1916)

Redon comenzó a dibujar cuando era un niño pequeño y, a la edad de diez años, recibió un premio por sus dibujos en la escuela. A los quince años comenzó a estudiar dibujo, pero por insistencia de su padre, lo dejó por la arquitectura. Cualquier oportunidad que hubiera podido tener en esa área terminó cuando no aprobó los exámenes de admisión en la Escuela de Bellas Artes de París; finalmente, estudió bajo la tutela de Jean-Léon Gerôme. De vuelta en su hogar, en su

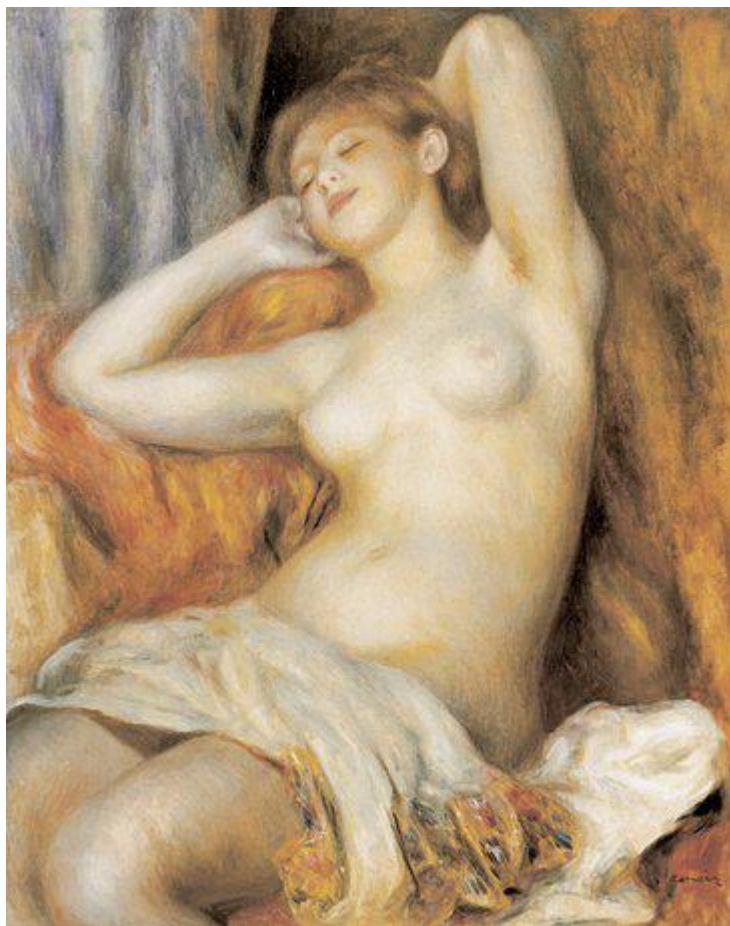
nativa Bordeos, se dedicó a la escultura y Rodolphe Bresdin le enseñó a realizar grabados y litografía. Sin embargo, en 1870 se unió al ejército para servir en la guerra Franco-Prusiana, lo que interrumpió su carrera artística. Al terminar la guerra se mudó a París, donde trabajó casi exclusivamente con carbón y litografías. No fue sino hasta 1878 cuando su trabajo obtuvo cierto reconocimiento con *Espíritu guardián de las aguas* y cuando publicó su primer álbum de litografías titulado *Dans le Rêve*, en 1879. En la década de 1890 comenzó a usar pasteles y óleos, que dominaron su obra durante el resto de su vida. En 1899, exhibió sus trabajos con Nabis en la galería de Durand-Ruel. En 1903 se le otorgó la Legión de Honor. Su popularidad se incrementó cuando André Mellerio publicó un catálogo con sus grabados al aguafuerte y litografías en 1913 y ese mismo año, se le dio el espacio más grande en el Armory Show de Nueva York.



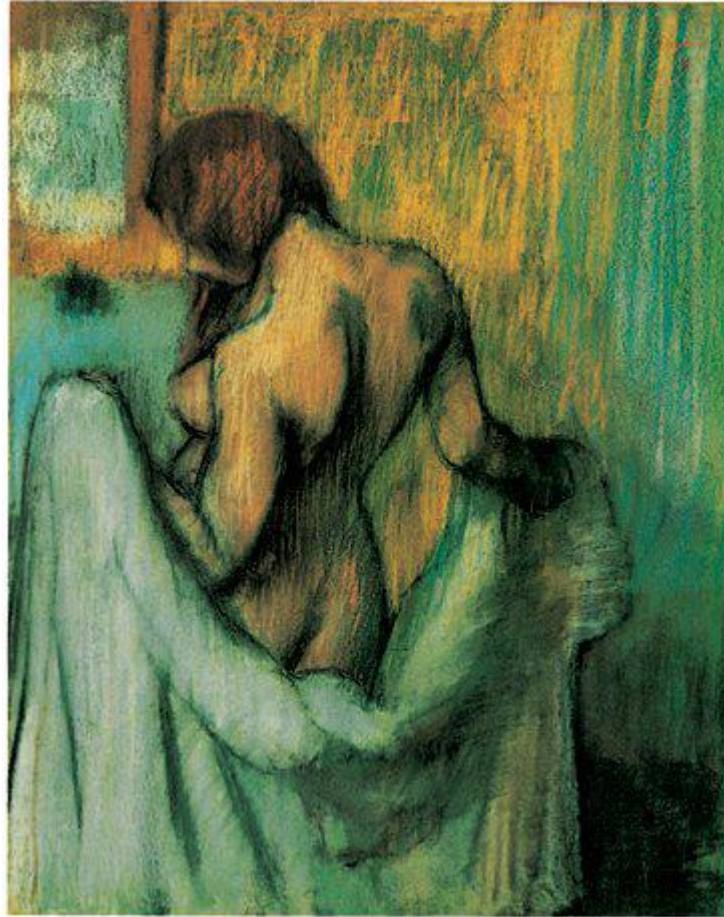
552. Henri de Toulouse-Lautrec,
Mujer en corset, (La conquista del pasaje), hacia 1896.
Tiza negra y óleo sobre seda, 104 x 866 cm.
Museo des Augustins, Toulouse (Francia).



553. Henri de Toulouse-Lautrec,
La payasa Cha-U-Kao, 1895.
Óleo sobre cartón, 64 x 49 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



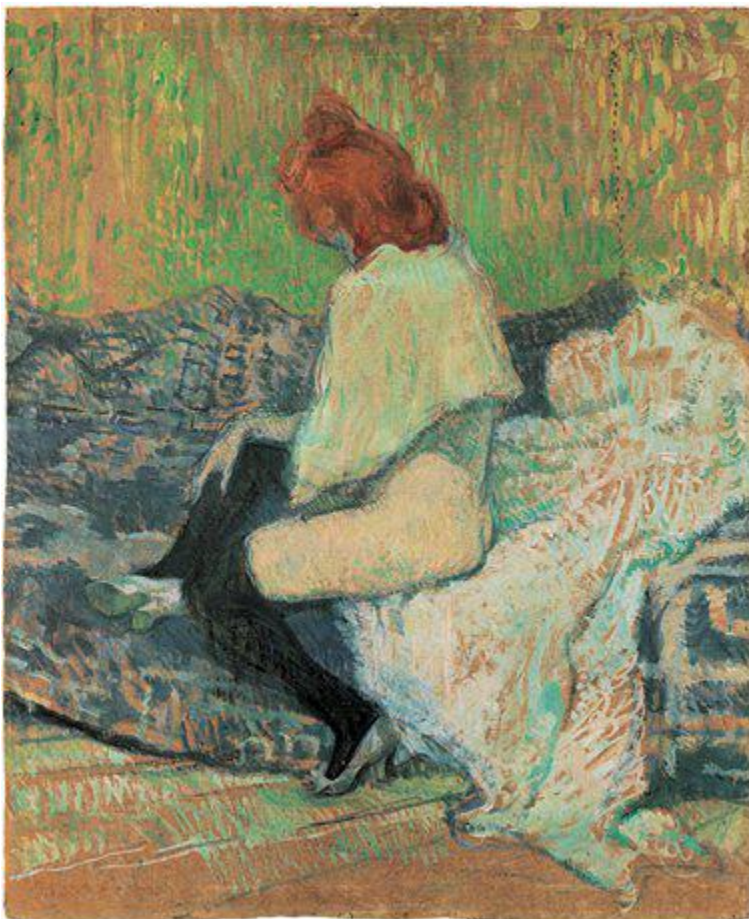
554. Pierre Auguste Renoir, *La Dormiente*, 1897.
Óleo sobre tela, 82 x 66 cm. Colección Oskar Reinhart
“Am Römerholz”, Winterthur (Suiza).



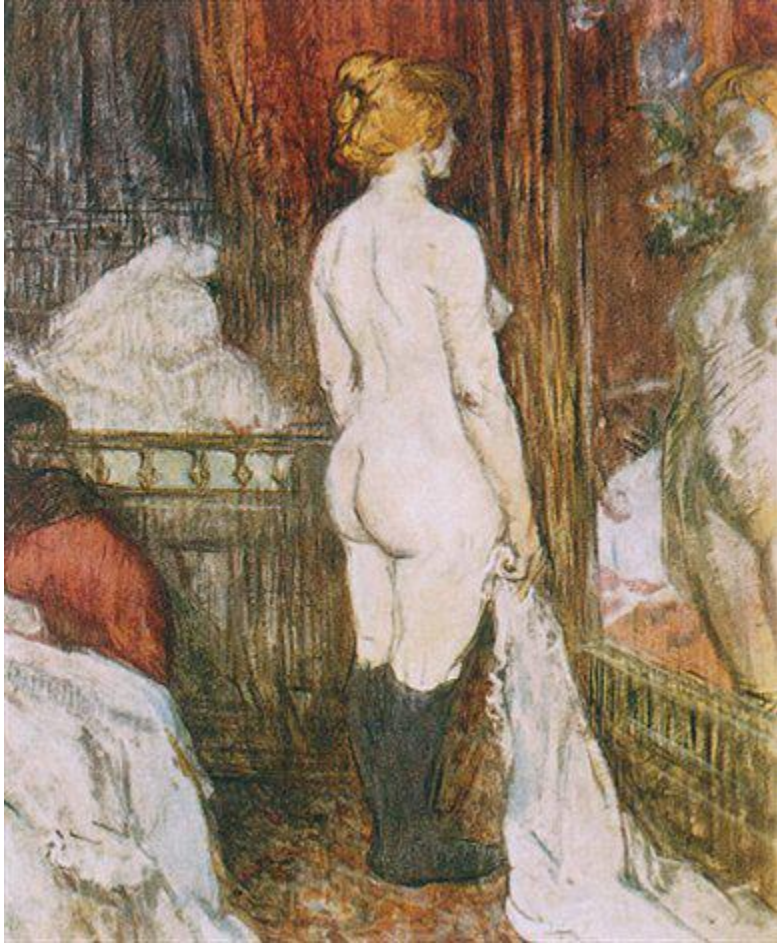
555. Edgar Degas, *Mujer con una toalla*, 1898.

Pastel sobre papel, 95,4 x 75,5 cm.

Colección H. O. Havemeyer,
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



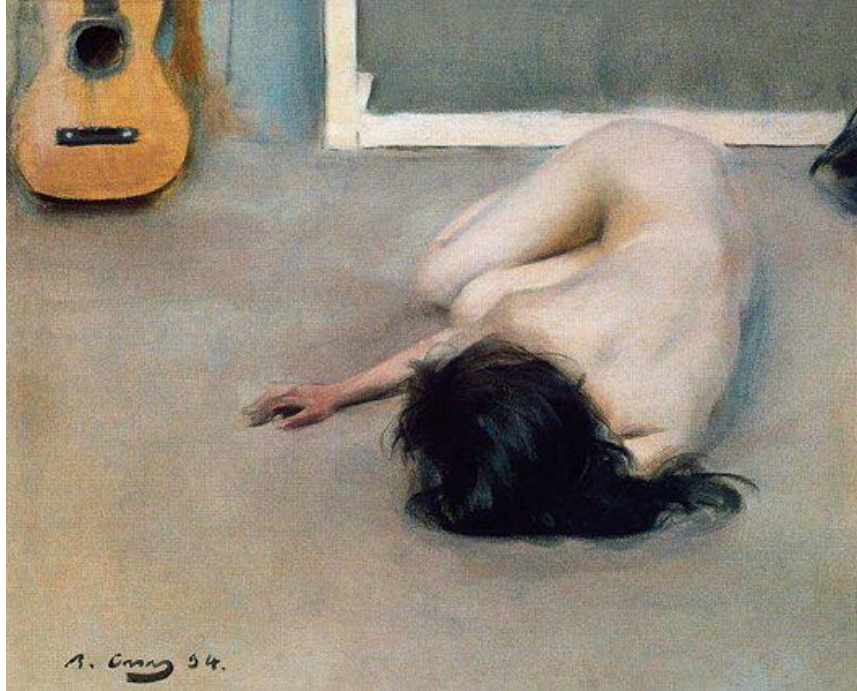
556. Henri de Toulouse-Lautrec,
Pelirroja sentada en un diván, 1897.
Óleo sobre cartón, 58,5 x 48 cm. Colección Privada.



557. Henri de Toulouse-Lautrec,
Desnudo frente a un espejo, 1897.
Óleo sobre cartón. Colección Privada,
Nueva York (Estados Unidos).



558. Maurice Denis, *Figuras en un paisaje de primavera (La madera sagrada)*, 1897.
Óleo sobre tela, 94 x 120 cm. Colección Privada.



559. **Arnold Böcklin**, *Jugando en las olas*, 1883.

Óleo sobre tela, 180 x 238 cm.

Nueva Pinacoteca, Múnich (Alemania).



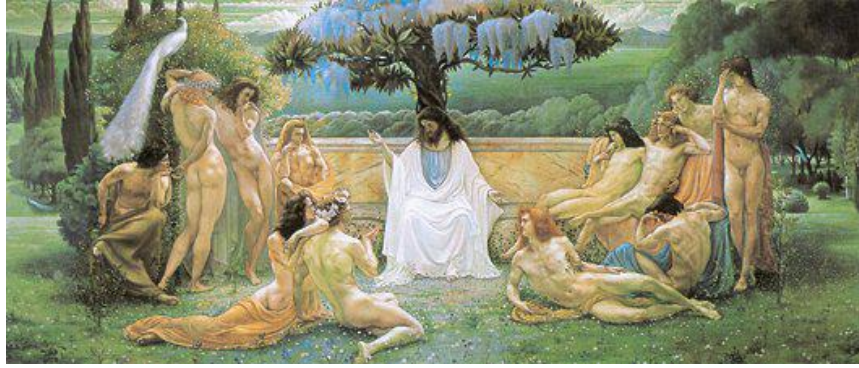
560. Ramón Casas Carbo, 1894.



561. Jean-Jacques Henner,
El sueño o La ninfa dormida, hacia 1896-1900.
Óleo sobre tela, 22,2 x 35,6 cm.
Museo Henner, París (Francia).



562. Gustav Klimt, *Agua en movimiento*, 1898.
Óleo sobre tela, 52 x 65 cm. Colección Privada.



563. Jean Delville, *La escuela de Platón*, 1898.

Óleo sobre tela, 260 x 605 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



564. Gustav Klimt,

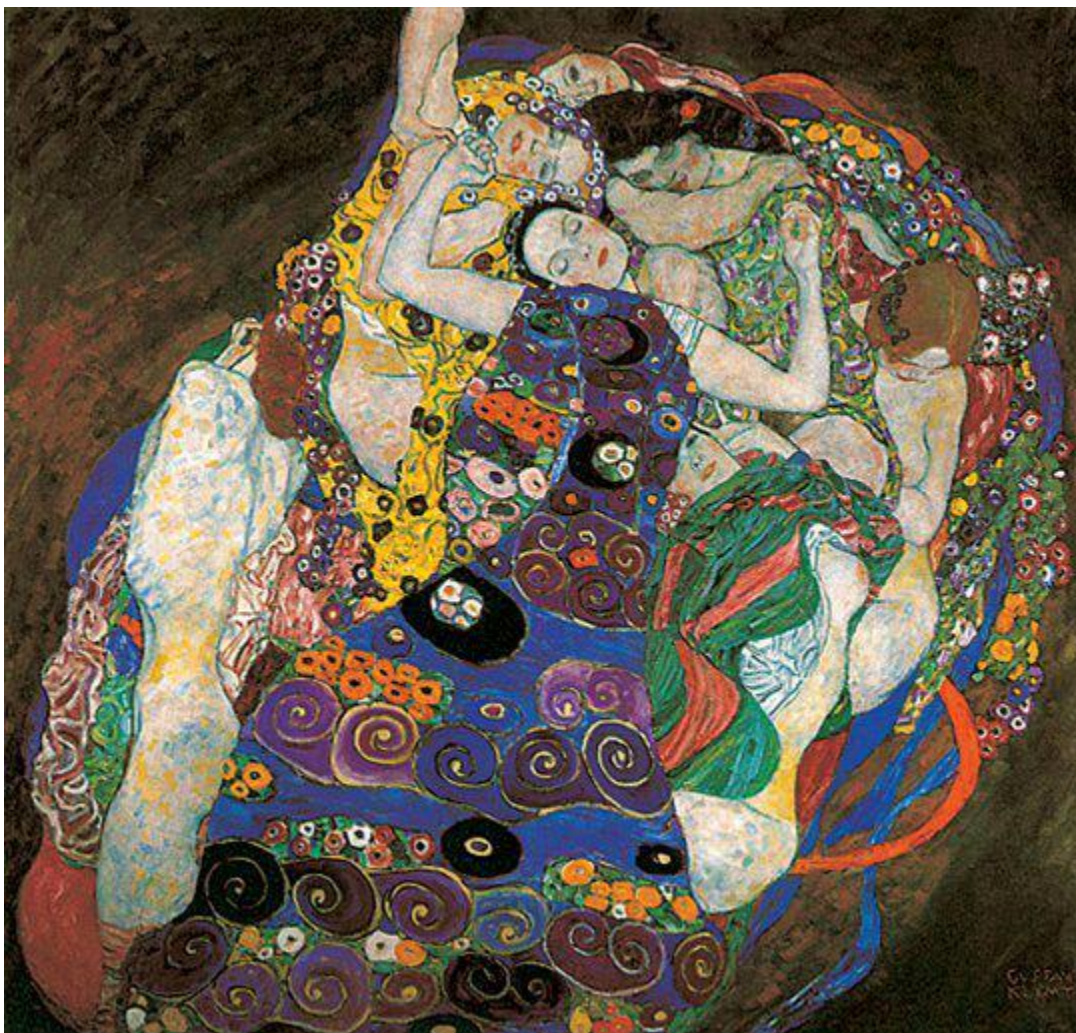
Nuda Veritas, 1899.

Óleo sobre tela, 252 x 56 cm.

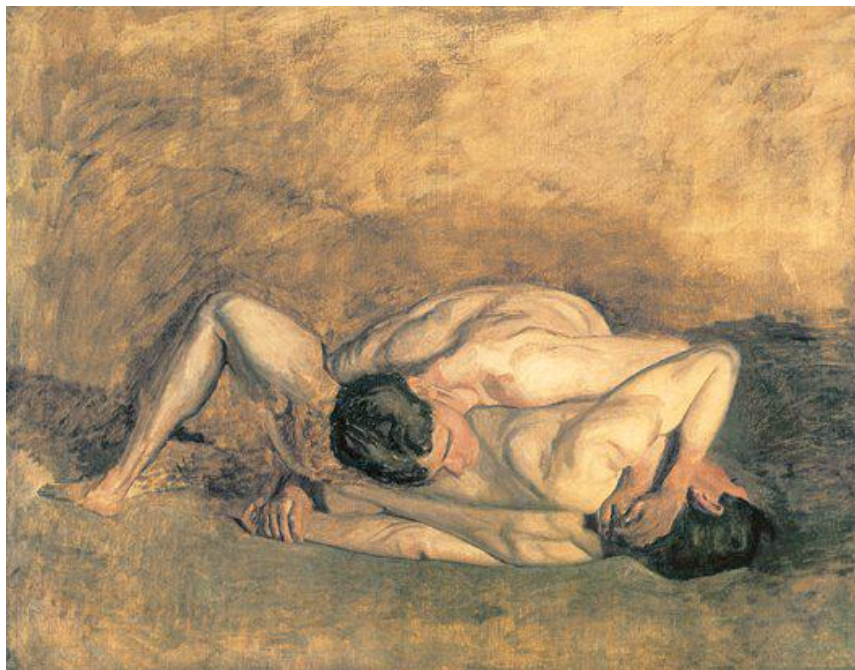
Colección del Teatro de la

Biblioteca Nacional,

Viena (Austria).



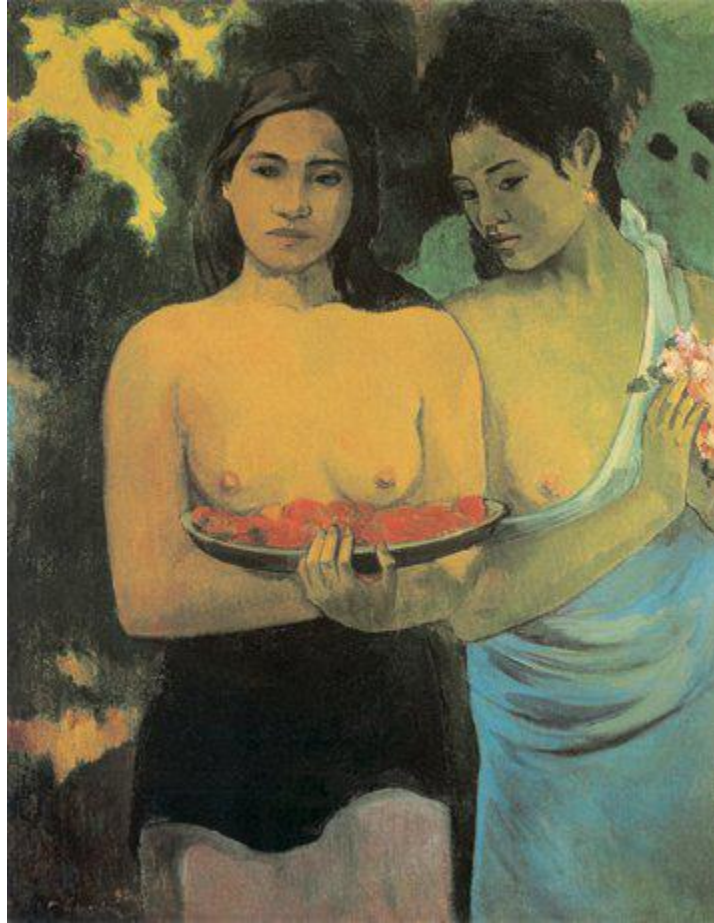
565. **Gustav Klimt**, *La virgen*, 1913.
Óleo sobre tela, 190 x 200 cm.
Galería Národní, Praga (República Checa).



566. Thomas Eakins, *Los luchadores*, 1899.
Óleo sobre tela. Museo de Arte de Filadelfia,
Filadelfia (Estados Unidos).



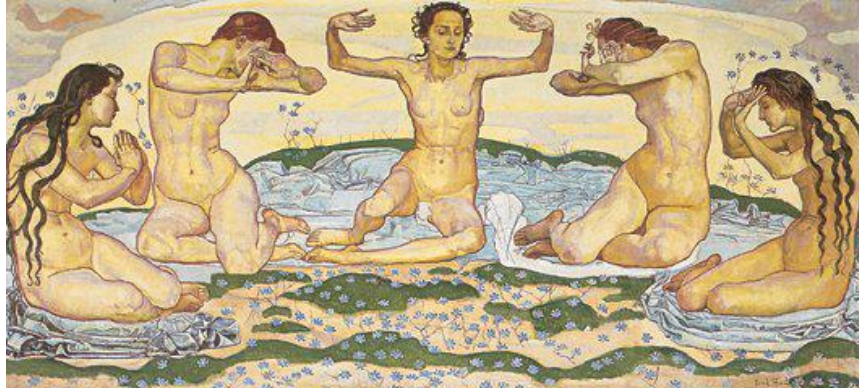
567. **Pierre Bonnard**, *Indolencia*, hacia 1899.
Óleo sobre tela, 92 x 108 cm. Colección Privada.



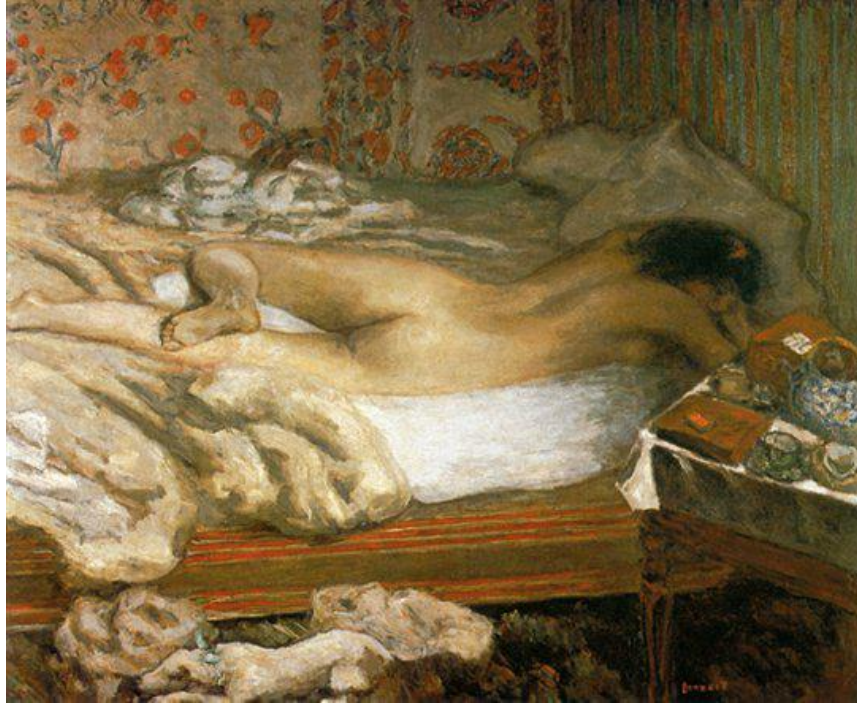
568. Paul Gauguin, *Dos mujeres tahitianas*, 1899.

Óleo sobre tela, 94 x 72,2 cm.

Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



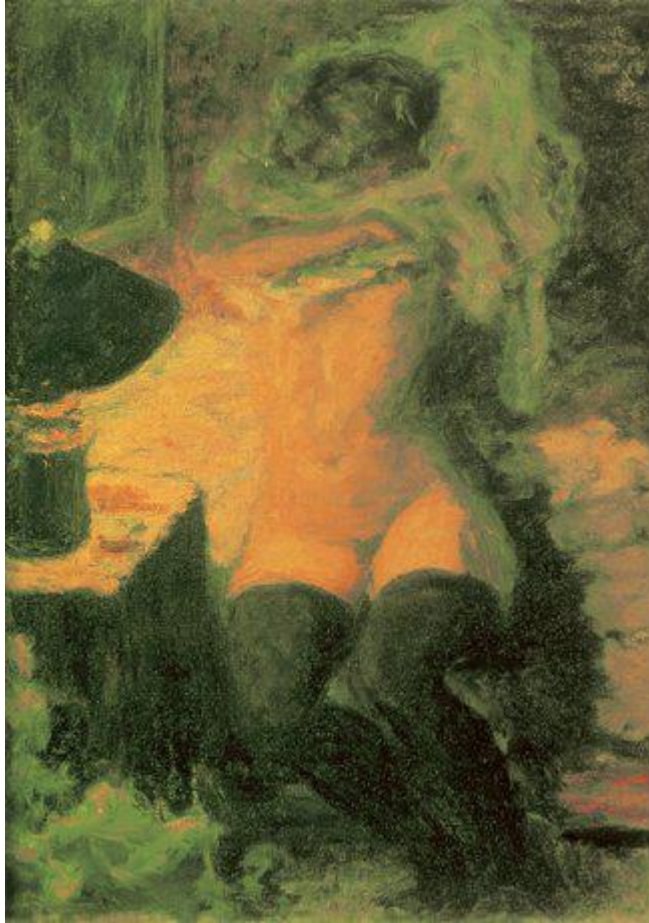
569. Ferdinand Hodler, *Día 1*, 1899-1900.
Óleo sobre tela, 160 x 340 cm.
Museo de Arte, Berna (Suiza).



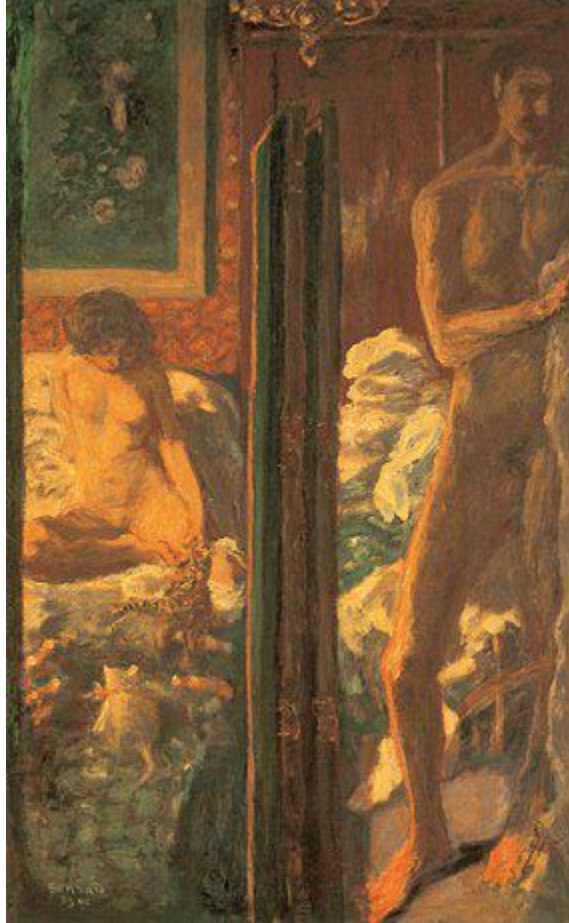
570. Pierre Bonnard, *Siesta*, 1900.

Óleo sobre tela, 109 x 132 cm.

Galería Nacional de Victoria, Melbourne (Australia).



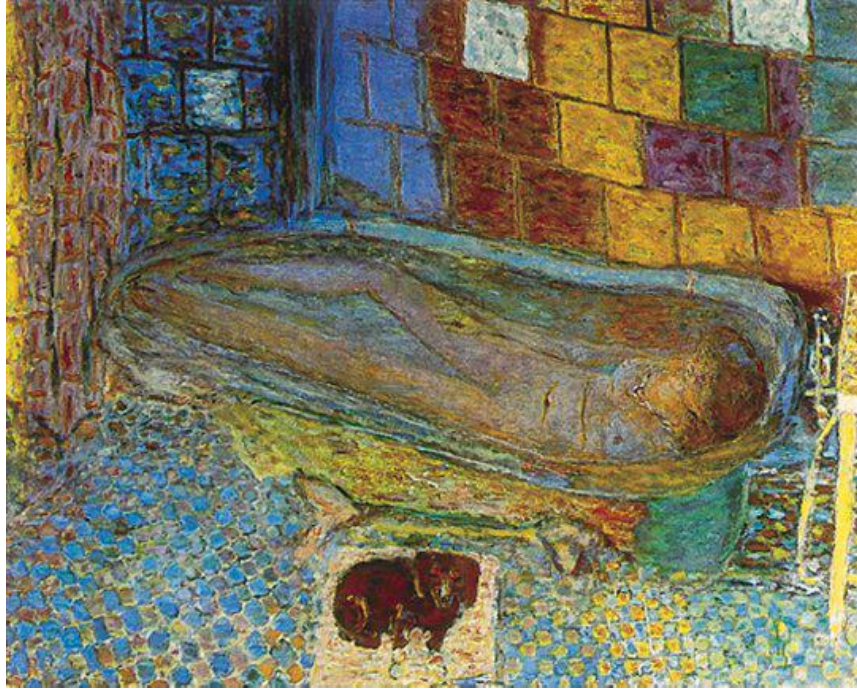
571. Pierre Bonnard, *Desnudo con medias negras*,
hacia 1900. Óleo sobre panel,
59 x 43 cm. Colección Privada.



572. Pierre Bonnard, *Hombre y mujer*, 1900.

Óleo sobre tela, 115 x 72 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



573. **Pierre Bonnard**, *Desnudo en la bañera*, 1941-1946.

Óleo sobre tela, 122 x 151 cm. Museo de
Arte Carnegie, Pittsburgh (Estados Unidos).



574. Aristide Maillol,
Bañista de pie, 1898-1900.
Bronze, alt: 78 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



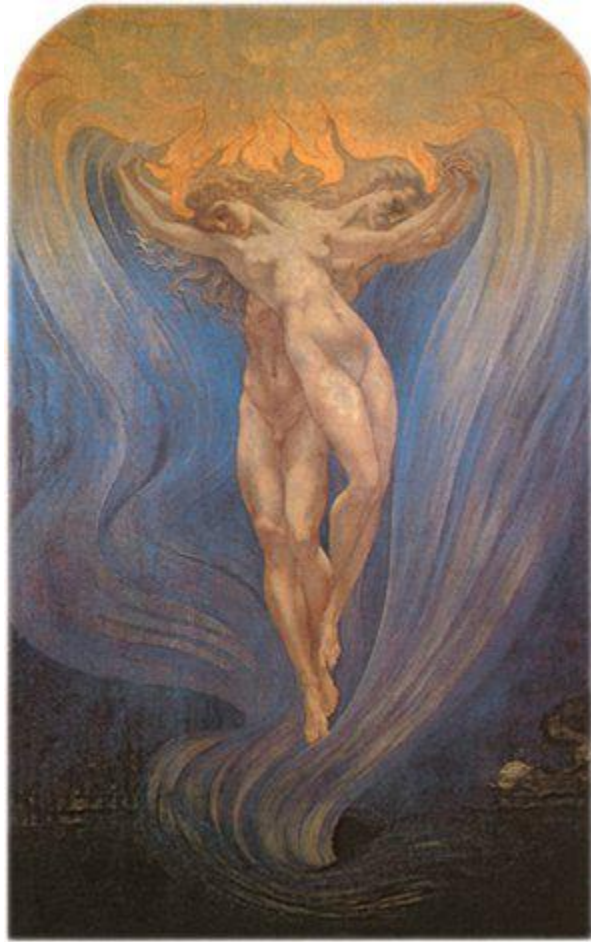
575. Henri Matisse, *Magdalena I*, 1901.

Bronze, 59,1 x 22,2 x 18,1 cm.

Museo de Arte de Baltimore,
Baltimore (Estados Unidos).



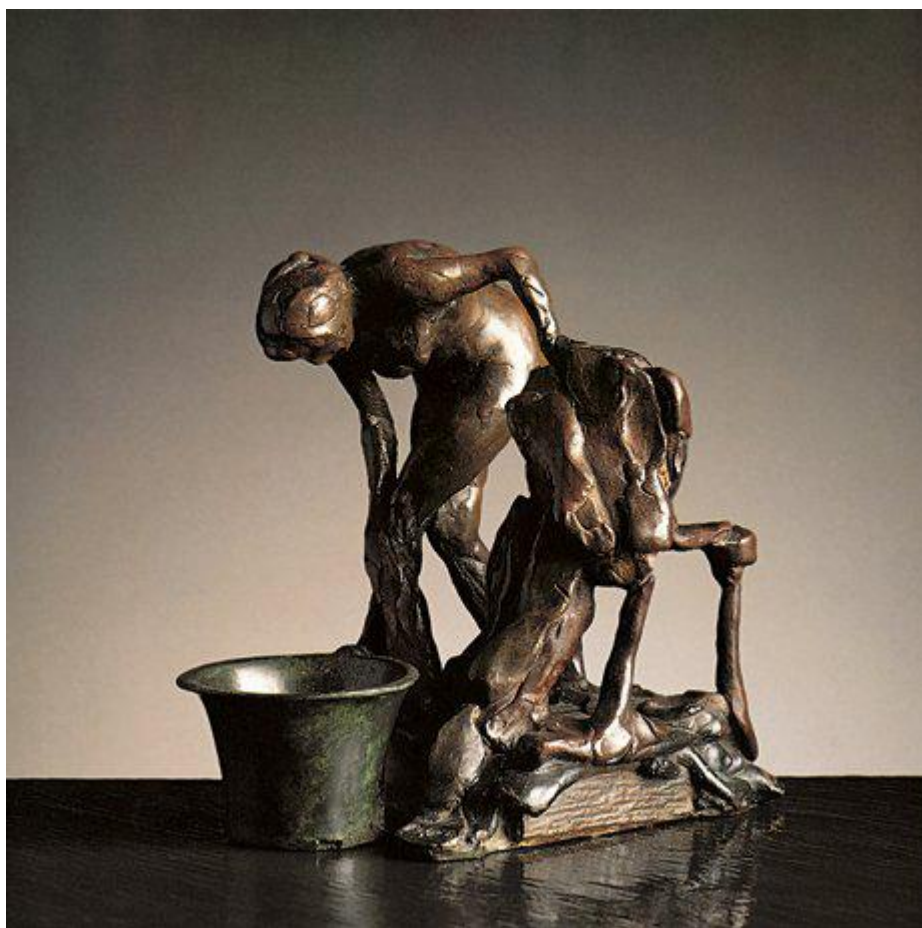
576. Camille Claudel,
La fortuna, hacia 1900.
Bronze, 48 x 35 x 17,5 cm.
Museo Sainte-Croix, Poitiers (Francia).



577. **Jean Delville**, *Amor del Alma*, 1900.
Témpera de huevo sobre tela, 238 x 150 cm.
Museo de Ixelles, Bruselas (Bélgica).



578. Gustav Klimt,
Pez Dorado, 1901-1902.
Óleo sobre tela, 101 x 66,5 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Venecia (Italia).



**579. Edgar Degas, *Mujer lavándose la pierna izquierda*,
hacia 1900-1903. Bronce, 19,7 x 15,1 x 19,4 cm.
Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn, Instituto Smithsonian,
Washington, D.C. (Estados Unidos).**



580. Gustav Klimt, *Dos amantes*
(Estudio para el friso de Beethoven), 1901-1902.
Lápiz negro, 45 x 30,8 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

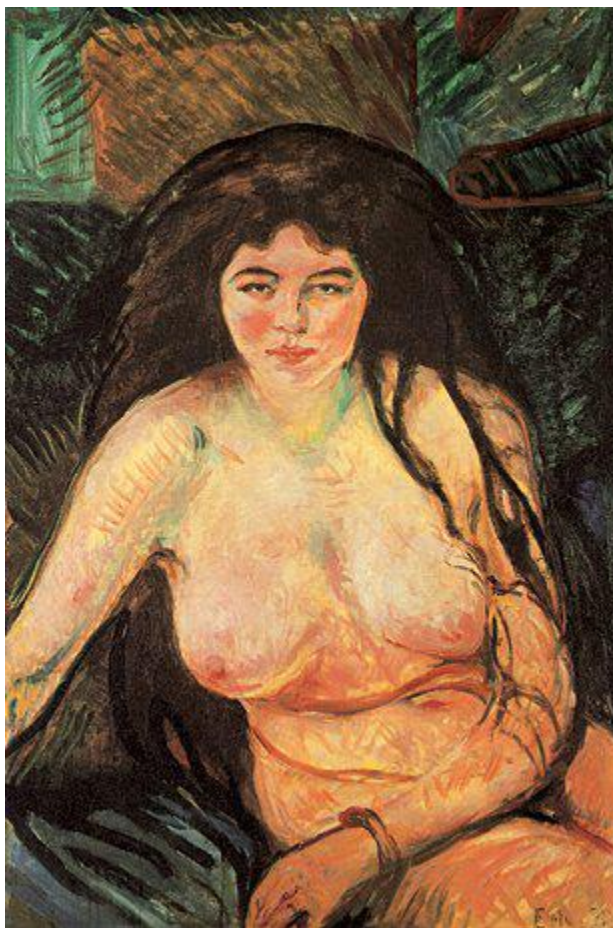


581. Gustav Klimt, *Las amigas*, 1905.
Tiza negra, 45 x 31 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



582. Gustav Klimt, *Amantes, estudios*, 1903.

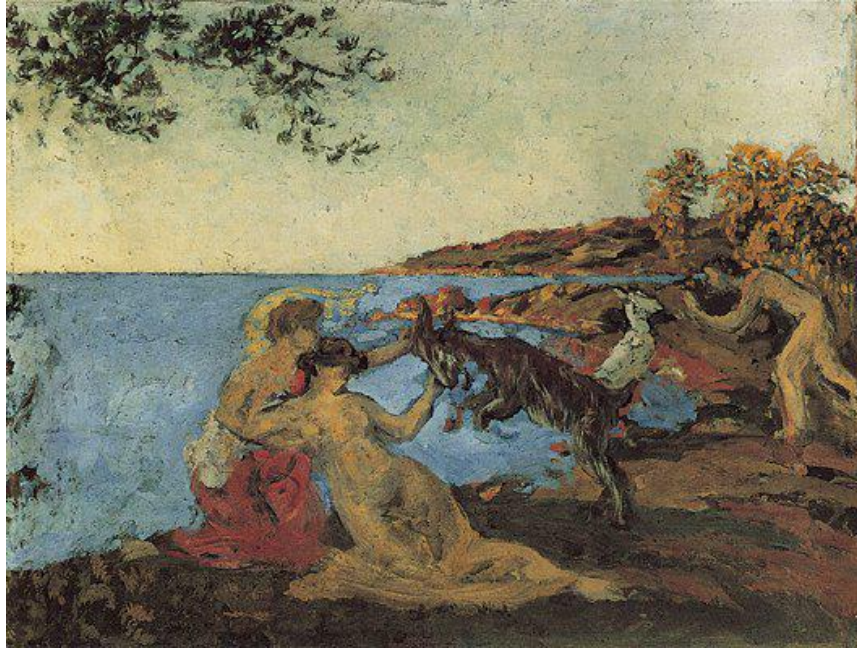
Tiza negra. Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



583. Edvard Munch, *La bestia*, 1902.
Óleo sobre tela, 94,5 x 63,5 cm.
Museo Sprengel, Hannóver (Alemania).



584. Pablo Picasso, *Mujer desnuda con las piernas cruzadas*, 1903.
Pastel, 58 x 44 cm. Colección Privada.



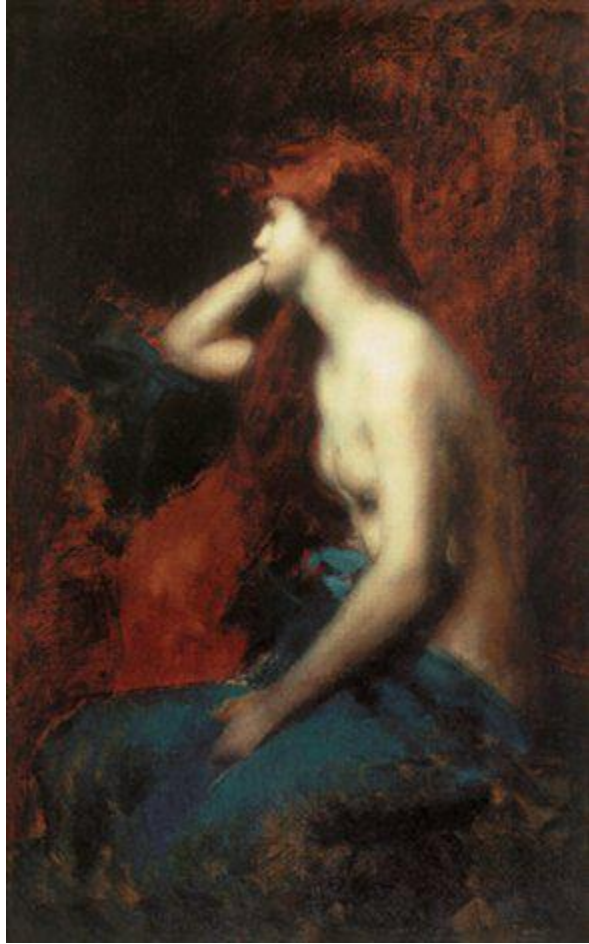
585. **Ker Xavier Roussel**, *Motivo mitológico*, 1903.

Óleo sobre cartón, 47 x 62 cm.

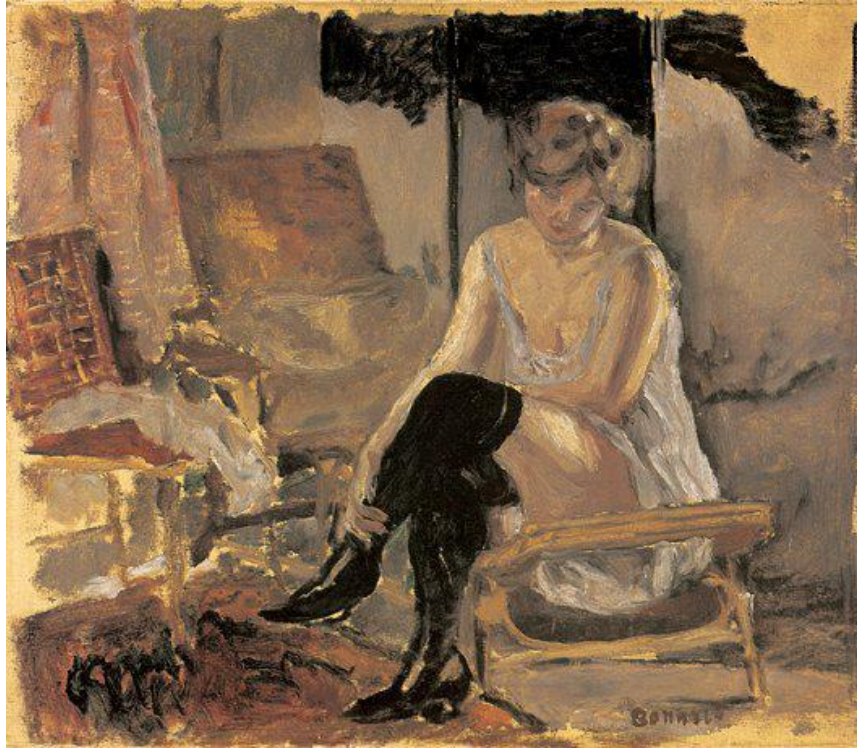
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



586. Jean-Jacques Henner, *Sara la bañista*, hacia 1902.
Óleo sobre tela, 62,5 x 50,5 cm.
Casa de Victor Hugo, París (Francia).



587. Jean-Jacques Henner,
Ensueño, hacia 1904-1905.
Óleo sobre tela, 110 x 70 cm.
Museo del Petit-Palais, París (Francia).



588. Pierre Bonnard, *Muchacha sentada en una Chaise Longue*, hacia 1904.
Óleo sobre panel de madera, 53 x 60 cm.
Ubicación desconocida.



589. Pierre Roche,
Morgan Le Fay, 1904.
Bronce, plomo y mármol,
83 x 26,5 x 16 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



590. Camille Claudel, *La flautista*, 1903.
Bronze, 53 x 26 x 34 cm. Colección Privada.



591. Camille Claudel,
La rendición o Vertumnus y Pomona o Sakountala,
1905. Bronce, 43 x 36 x 19 cm.
Museo Sainte-Croix, Poitiers (Francia).



592. Henri Matisse,

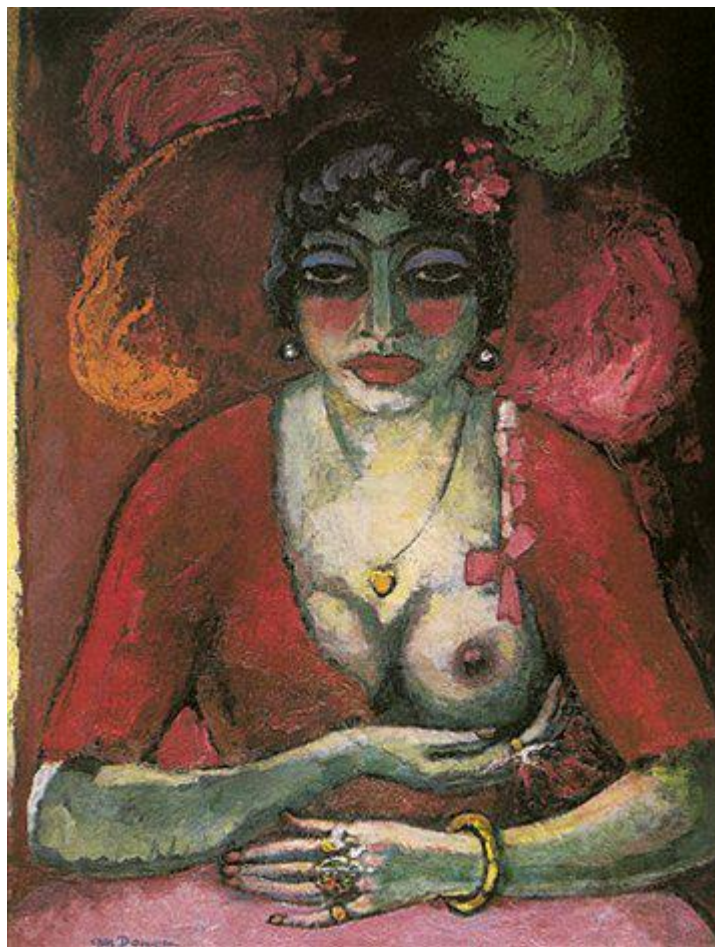
Lujo, calma y voluptuosidad, 1904-1905.

Óleo sobre tela, 98,5 x 118,5 cm.

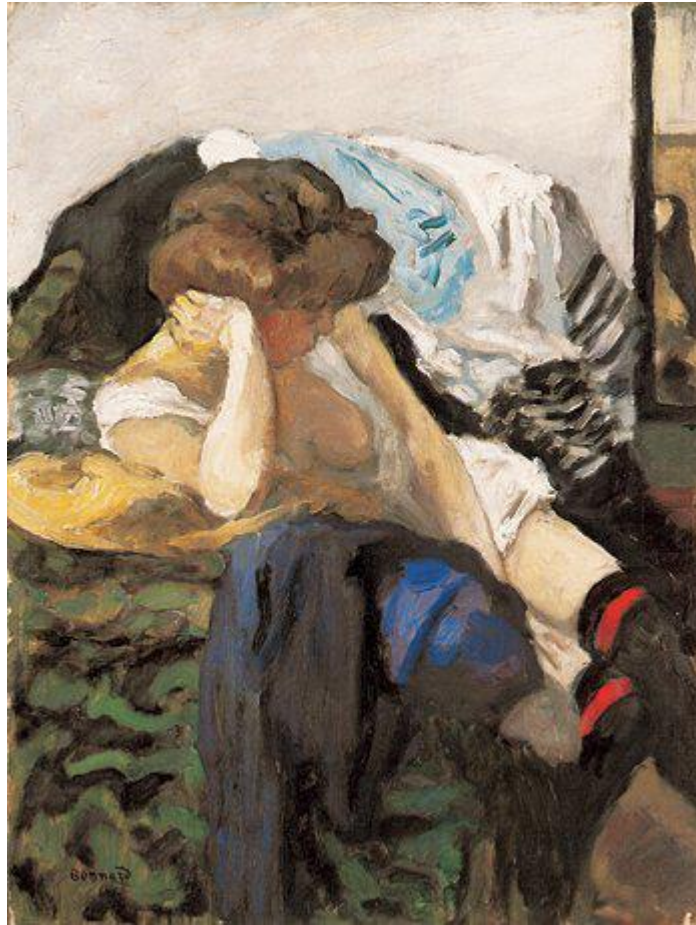
Museo de Orsay, París (Francia).

Matisse pintó sus primeras obras fovistas en el sur de Francia. Siendo discípulo de Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes, Matisse conoció a Dufy y Rouault en el estudio del maestro.

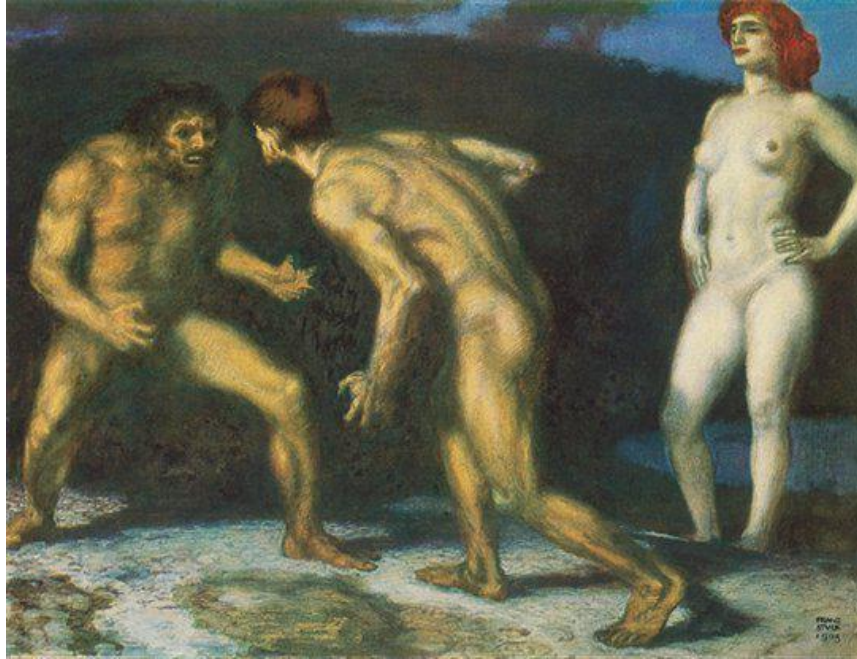
La armonía predomina en este lienzo. Matisse persiguió la belleza ideal, retratando en esta pintura el paraíso mediterráneo de Saint-Tropez. Desarrolla un concepto tradicional iniciado por Poussin y Puvis de Chavanne, en el que los personajes expresan alegría en un escenario atemporal. Esta pintura denota una técnica neo-impressionista mediante pinceladas cortas inspiradas en Signac.



593. Kees Van Dongen, *Mujer fatal*, hacia 1905.
Óleo sobre tela, 82 x 61 cm. Colección Privada.



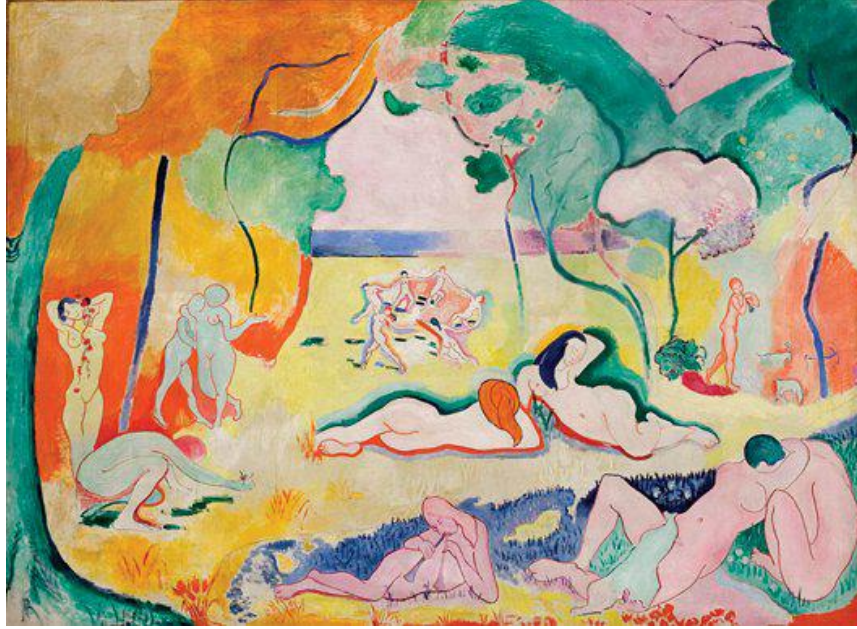
594. Pierre Bonnard, *Los ligeros rojos*, hacia 1905.
Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Colección Privada.



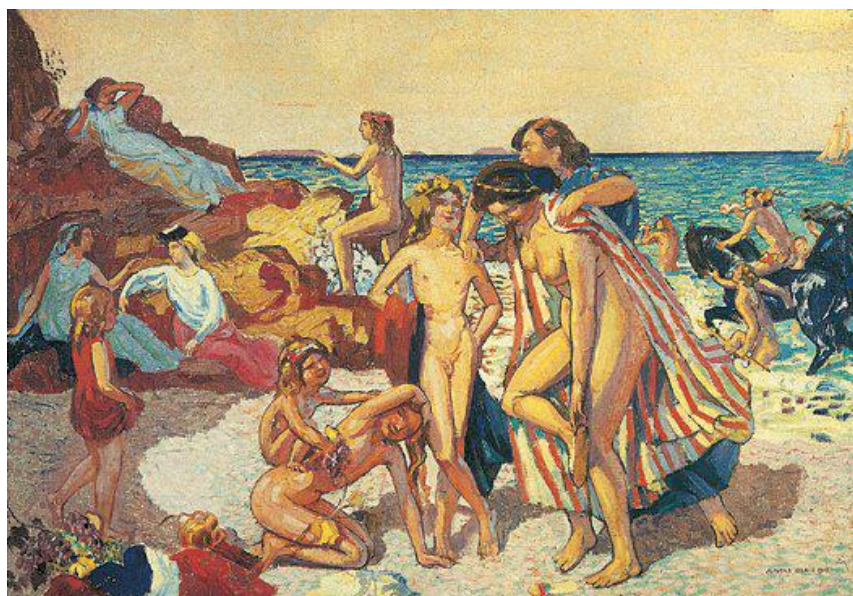
595. Franz von Stuck, *Pelea por una mujer*, 1905.

Óleo sobre panel, 90 x 117 cm.

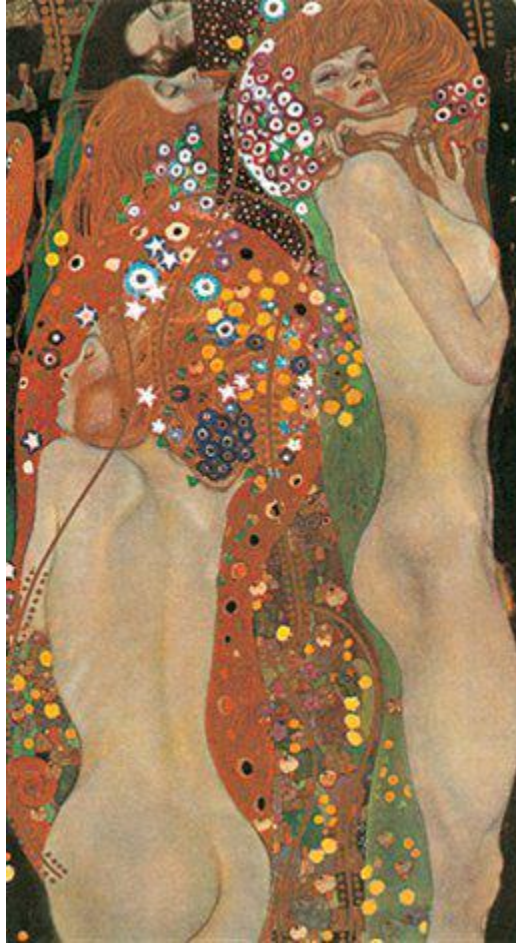
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



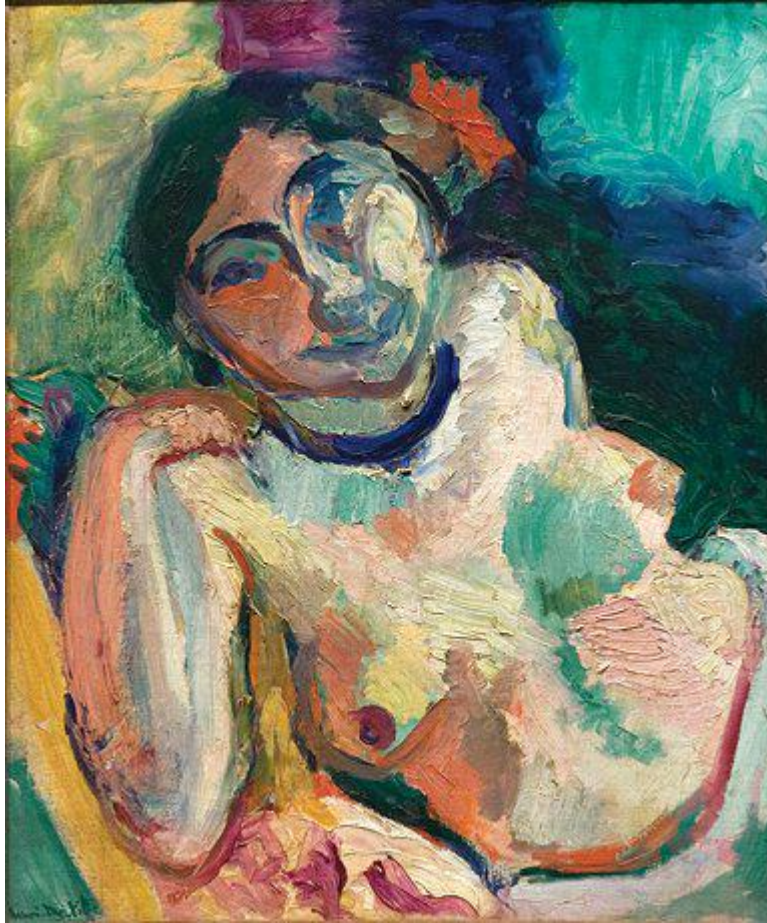
596. Henri Matisse, *La alegría de vivir*, 1905-1906.
Óleo sobre tela, 175 x 241 cm. La Fundación Barnes,
Merion (Estados Unidos).



597. **Maurice Denis**, *Baco y Ariadna*, 1907.
Óleo sobre tela, 81 x 116 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



598. Gustav Klimt,
Serpientes acuáticas II, 1904-1907.
Óleo sobre tela, 80 x 145 cm.
Colección Privada.



599. Henri Matisse, *La gitana*, 1906.

Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.

Museo de l'Annonciade, Saint-Tropez (Francia).

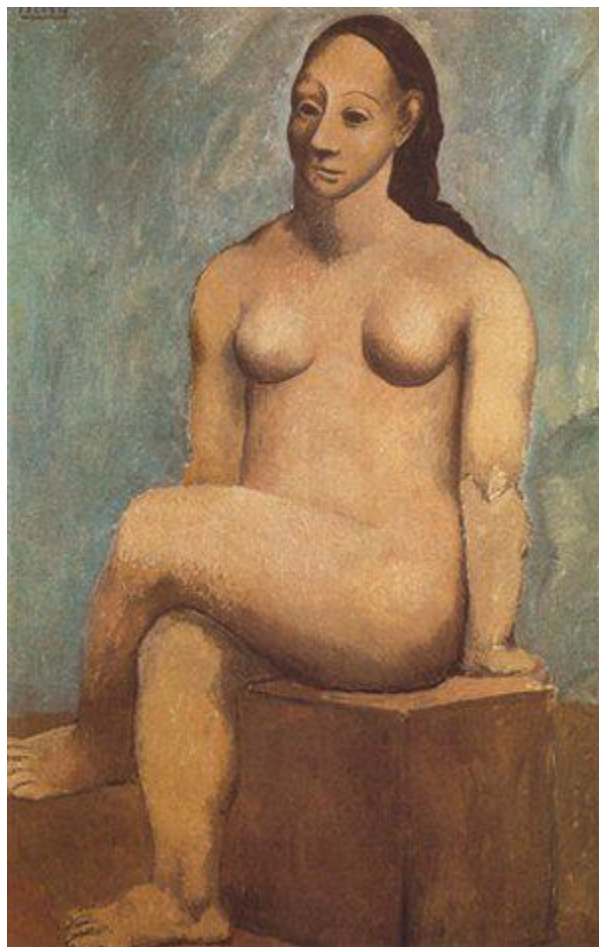


600. Pablo Picasso, *Escena interior*:

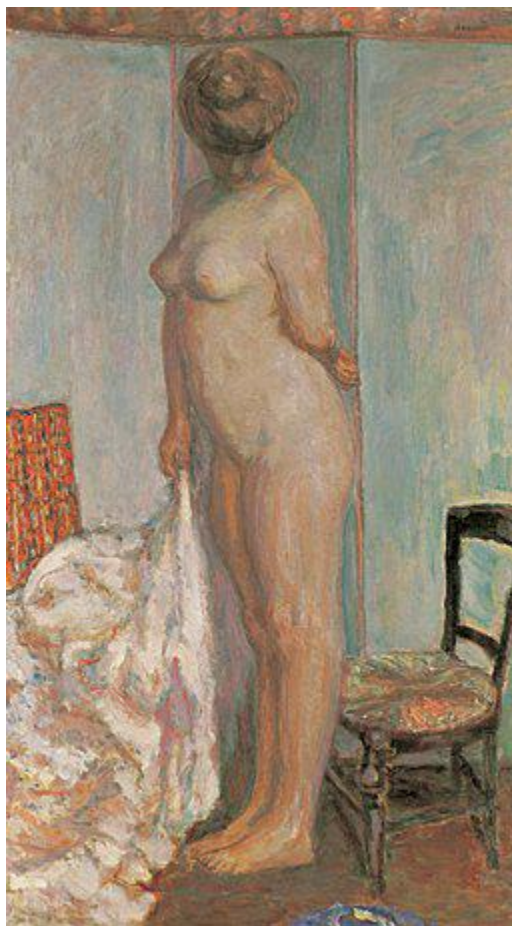
Mujer desnuda junto a un gato y un hombre desnudo, 1905.

Gouache y carboncillo sobre cartón, 52 x 67,5 cm.

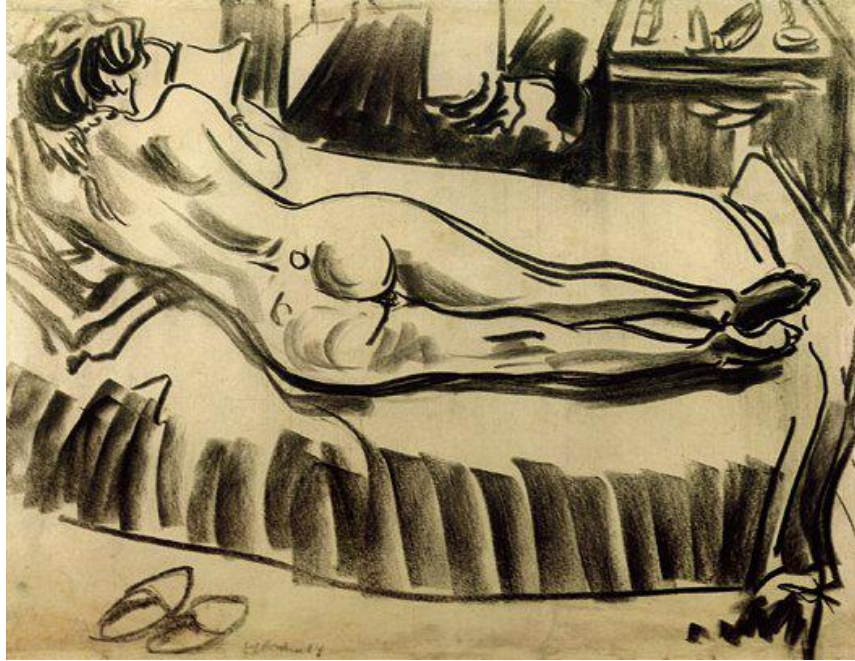
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



601. Pablo Picasso,
Mujer sentada con las piernas cruzadas, 1906.
Óleo sobre tela, 151 x 100 cm.
Galería Národní, Praga (República Checa).



602. Pierre Bonnard, *Desnudo de pie*, 1906.
Óleo sobre tela, 140 x 80 cm. Colección Privada.



603. Ernst Ludig Kirchner,

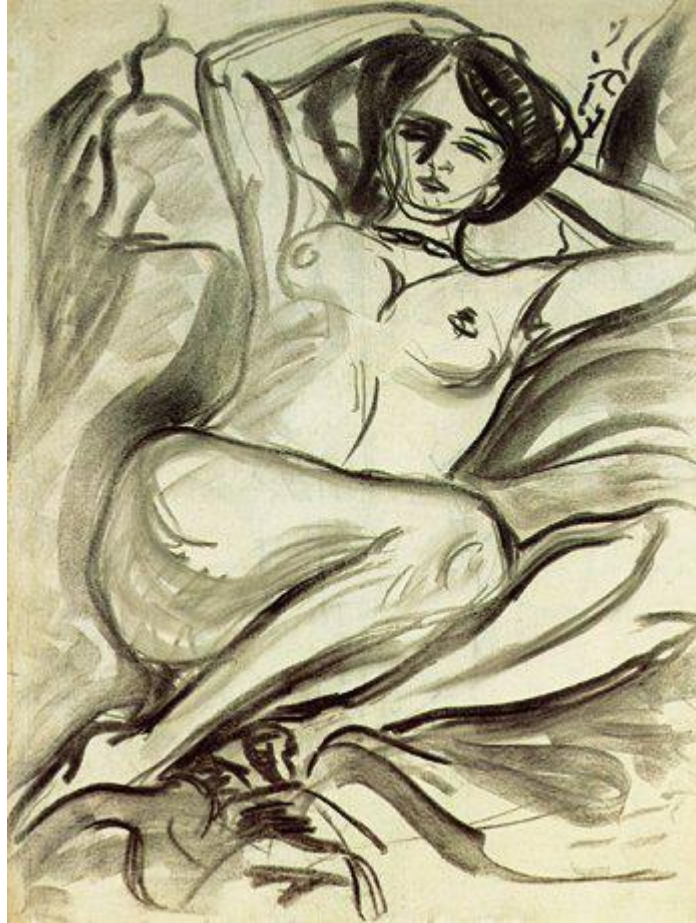
Desnudo tendido en un sofá (Isabella), 1906-1907.

Carboncillo y lápiz, 68,5 x 89 cm. Colección Privada.

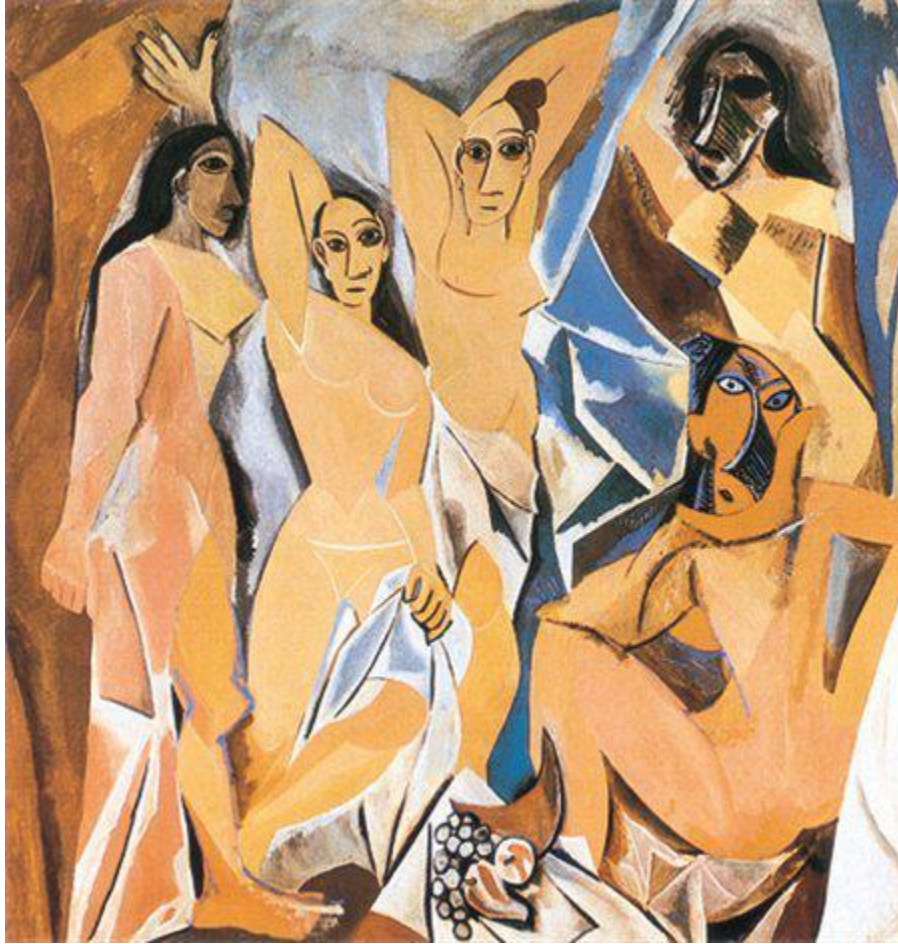
Ernst Ludwig KIRCHNER
(Aschaffenburg, 1880 – Frauenkirch, 1938)

Autonombrado “líder” del grupo de artistas *Die Brücke* (Puente), fundado en Dresde en 1905, Ernst Ludwig Kirchner fue una figura clave en el inicio del desarrollo del expresionismo alemán. Sus primeros trabajos muestran la influencia del impresionismo, el post-impresionismo y *Jugendstil*, pero en 1909, Kirchner pintaba con un estilo distintivo y expresivo, con pinceladas atrevidas y sueltas, en colores vibrantes que no pertenecían al naturalismo y que acentuaban las facciones. Trabajó en el estudio a partir de bocetos que tomaba rápidamente de la vida cotidiana, a menudo figuras en movimiento, escenas de la ciudad o de viajes que hacía el grupo *Die Brücke* al campo. Poco después, comenzó a hacer esculturas burdamente labradas en bloques enteros de madera. Más o menos en la época en la que se mudó a Berlín, en 1912, el estilo de Kirchner tanto en la

pintura como en su prolífica obra gráfica se volvió más angular, caracterizado por líneas irregulares, formas delgadas y atenuadas y, con frecuencia, una mayor sensación de nerviosismo. Los mejores ejemplos de estas características pueden verse en sus escenas de las calles de Berlín. Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, Kirchner se volvió físicamente más débil y susceptible a la ansiedad. Fue reclutado y su breve experiencia en el entrenamiento militar durante la Primera Guerra lo dejó traumatizado. Desde 1917 y hasta su suicidio en 1938, vivió como un recluso, aunque su vida artística siguió siendo productiva en la tranquilidad de los Alpes suizos, cerca de Davos.



604. Ernst Ludwig Kirchner, *Desnudo tendido*
(Isabella), 1906. Carboncillo, 90 x 69 cm.
Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos,
Kassel (Alemania).



605. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907.

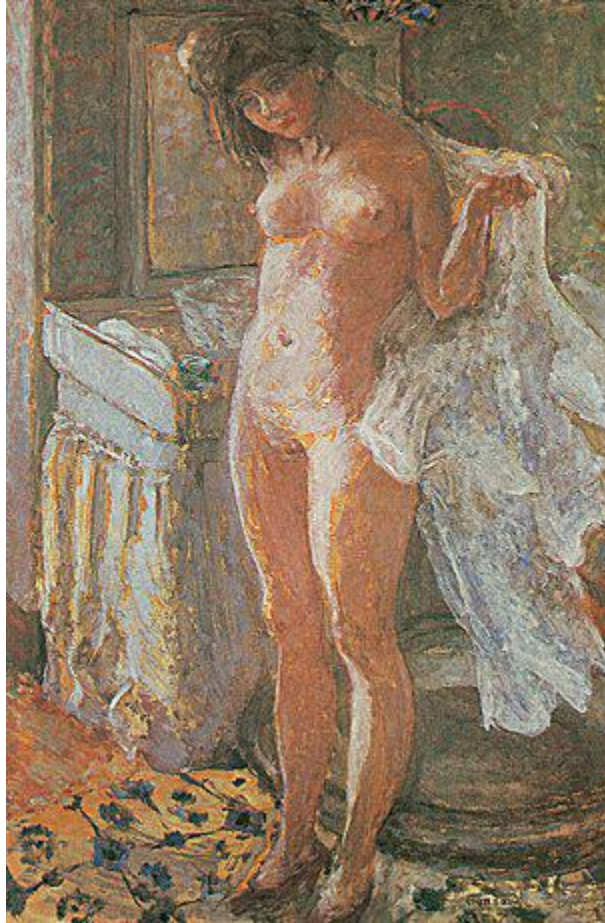
Óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).

Treinta años antes de pintar su obra maestra Guernica, Picasso se inclinó por el cubismo. En 1907, impresionado con los ojos almendrados y las cabezas alargadas y ovals de las máscaras africanas, retomó un trabajo anterior transformando los rostros de las cinco figuras del cuadro. La combinación de las formas de las máscaras con la intención de reducir la realidad visual a formas abstractas, mostrando simultáneamente ángulos distintos, dieron como resultado una obra de ruptura que llevó al artista a evolucionar de su periodo africano a su periodo cubista más importante. El desarrollo de este nuevo estilo artístico fue un reto que ocupó muchos años de la longeva existencia del artista. Los paisajes y otras obras de Cézanne como Muchacho con chaleco rojo (1893-95), influyeron notablemente en la

manera en que Picasso organizó los planos de esta obra para dar movimiento continuo a las figuras. El título “Avignon” hace referencia a la Carrer d’Avinyó, una calle con prostíbulos en el barrio rojo de Barcelona.

La pintura acusa la influencia de las Bañistas de Cézanne. Los rostros de las mujeres (en particular las dos al lado derecho) están claramente inspirados en el arte africano. La exhibición de “art nègre”, presentada en París en 1906, causó un gran impacto en el artista español. Originalmente, en sus primeros bocetos Picasso tenía proyectado incluir figuras masculinas de marineros y estudiantes; al excluirlas, el espectador puede sentirse parte de la escena.



606. Pierre Bonnard, *En el baño*, 1907.

Óleo sobre cartón, 107 x 72 cm.

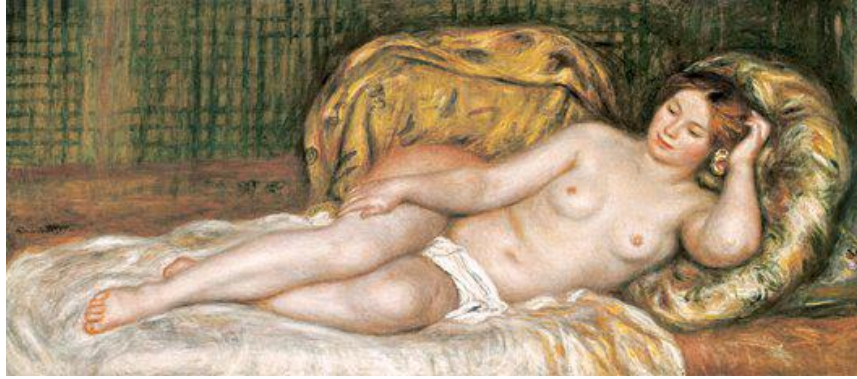
Colección Privada, Lausana (Suiza).



607. Maurice Denis,
El cupido volador impactado por la belleza de Psiquis
(uno de los cinco paneles decorativos principales de *La leyenda de Psiquis*), 1907. Óleo sobre tela,
394 x 269,5 cm. Museo de Orsay, París (Francia).



608. Simeon Solomon,
Safo y Erina en un jardín en Mytilene, 1864.
Acuarela sobre papel, 33 x 38,1 cm.
Galería Tate, Londres (Reino Unido).



609. Pierre Auguste Renoir,
Desnudo sobre almohadones, 1907.
Óleo sobre tela, 70 x 155 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



610. Aristide Maillol, *Deseo*, 1906-1908.

Plástico teñido, 119,1 x 114,3 x 12,1 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).



611. Constantin Brancusi, *El beso*, 1907.

Piedra. Museo de Arte de Hamburgo,
Hamburgo (Alemania).

*Miembro esencial de la vanguardia temprana del siglo XX, el rumano Brancusi se destaca entre tantos otros de sus compañeros radicales por su continua fe en un concepto del arte orgánico y curativo. Al simplificar sus figuras en un conjunto de formas elementales, Brancusi procuró conectar su trabajo con el mundo natural, y así reintegrar a los humanos a su esencia espiritual y a sí mismos. En *El beso* ya vemos a Brancusi compartir el impulso del primitivismo de artistas como Picasso, creando una forma que parece imitar parte de la monumentalidad estática de la escultura arcaica. Pero mientras que las citas de Picasso del arte arcaico y no occidental crearon un sentido elevado de la enajenación de la existencia moderna, Brancusi las utiliza para expresar la conexión profunda entre el*

Ser y el Otro. Lejos de cualquier expresión anecdótica del sentimentalismo burgués, El beso es una declaración de la profunda fe en la plenitud de la emoción humana pura.



612. André Derain,
Desnudo de pie, 1907.
Piedra, 95 x 33 x 17 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



613. Xawery Dunikowski,
Eva I, 1906. Reproducción en yeso.
Castillo Real de Wawel, Cracovia (Polonia).



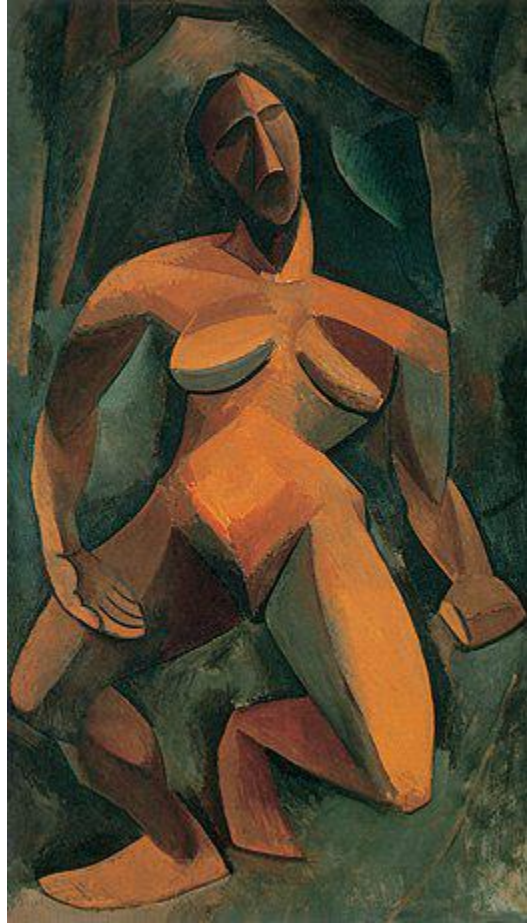
614. Antoine Bourdelle,
Desnudo con fruta, 1902-1911.
Bronze, 226 x 104 x 58,5 cm.
Museo de Bellas Artes, Rouen (Francia).



615. Camille Claudel, *Nióbides herido*, 1907.

Bronze, 88 x 49 x 51,5 cm.

Museo Sainte-Croix, Poitiers (Francia).



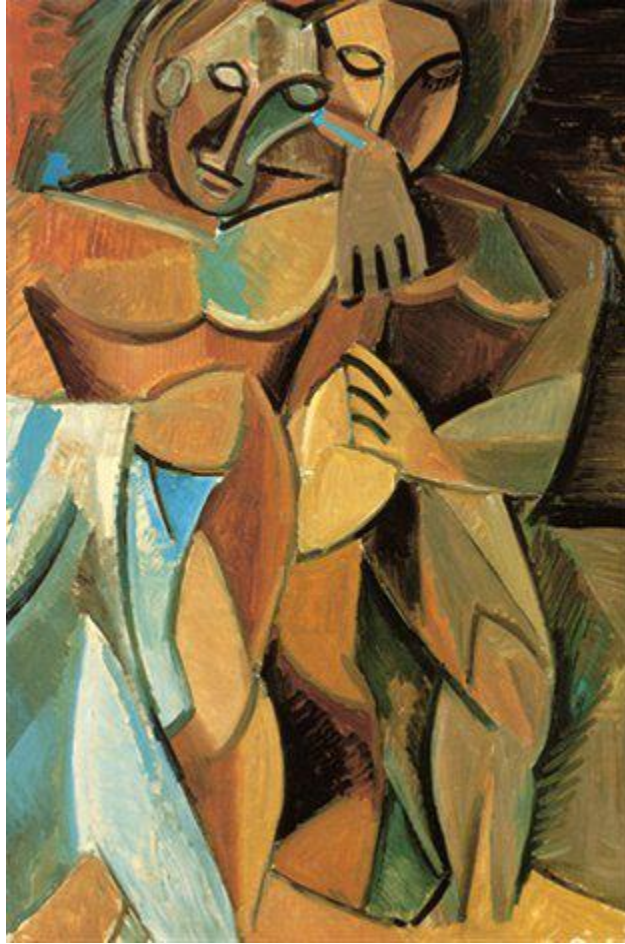
616. Pablo Picasso, *Driada*, 1908.
Óleo sobre tela, 185 x 108 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



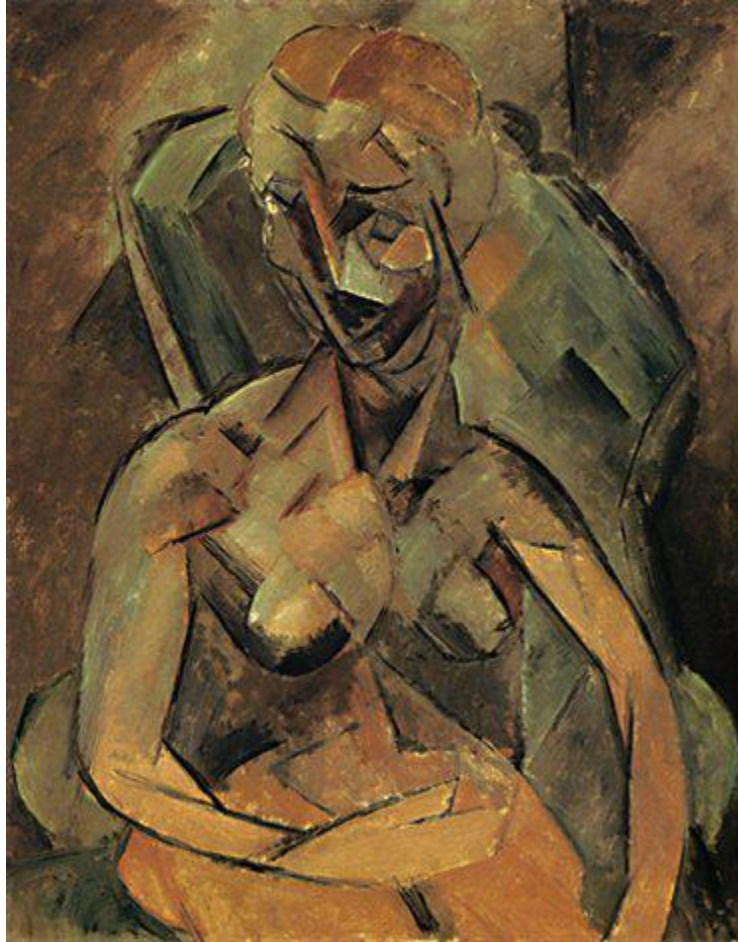
617. Pablo Picasso, *Mujer sentada*, 1907-1908.

Óleo sobre tela, 150 x 99 cm.

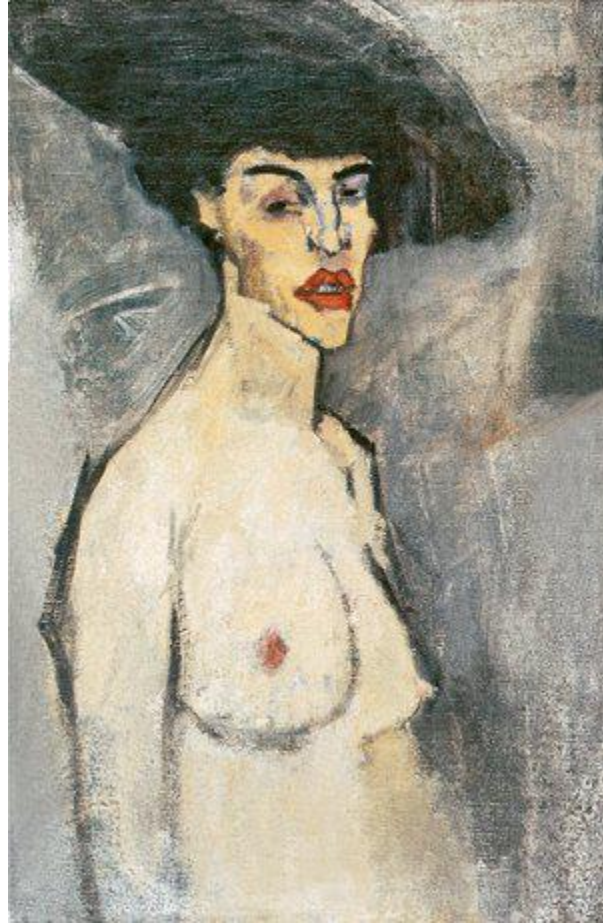
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



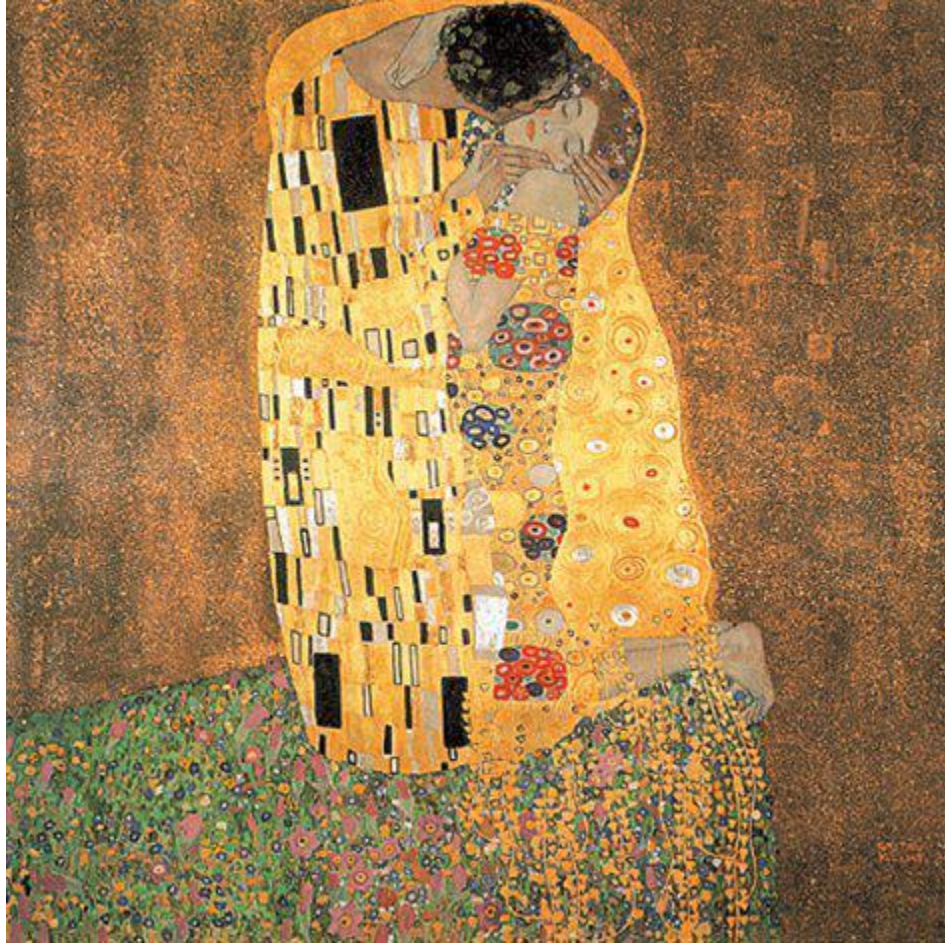
618. Pablo Picasso, *Amistad*, 1908.
Óleo sobre tela, 151,3 x 101,8 cm.
Museo Estatal de las Bellas Artes Pushkin,
Moscú (Rusia).



619. Pablo Picasso, *Mujer desnuda Sentada en un sillón (Mujer joven)*, 1909.
Óleo sobre tela, 61,9 x 47,6 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



620. Amedeo Modigliani,
Desnudo femenino con sombrero, 1907–1908.
Óleo sobre tela, 80,6 x 50,1 cm.
Museo Reuben y Edith Hecht,
Universidad de Haifa, Haifa (Israel).



621. Gustav Klimt, *El beso*, 1907-1908.

Óleo sobre tela, 180 x 180 cm.

Galería de Arte Austríaco del Belvedere, Viena (Austria).

El beso de 1908, sin duda la obra más conocida de Klimt, estuvo precedida por otras dos famosas versiones sobre el tema a cargo de Rodin y Munch. Las tres versiones muestran un interés por el erotismo y las relaciones conflictivas entre la mujer y el hombre, tema característico de la cultura occidental en los albores del siglo XX. El beso de Klimt tiene un carácter menos pesimista y misógino que el lodazal de carne macerada de Munch, y menos pretencioso que los desnudos amantes de mármol y aspecto heroico retratados por Rodin.

De las tres obras, la imagen sexual presentada por Klimt es la más explícita, con una ornamentada carga simbólica y erótica. El abrazo de los amantes sugiere que el momento es posterior al éxtasis. A pesar del

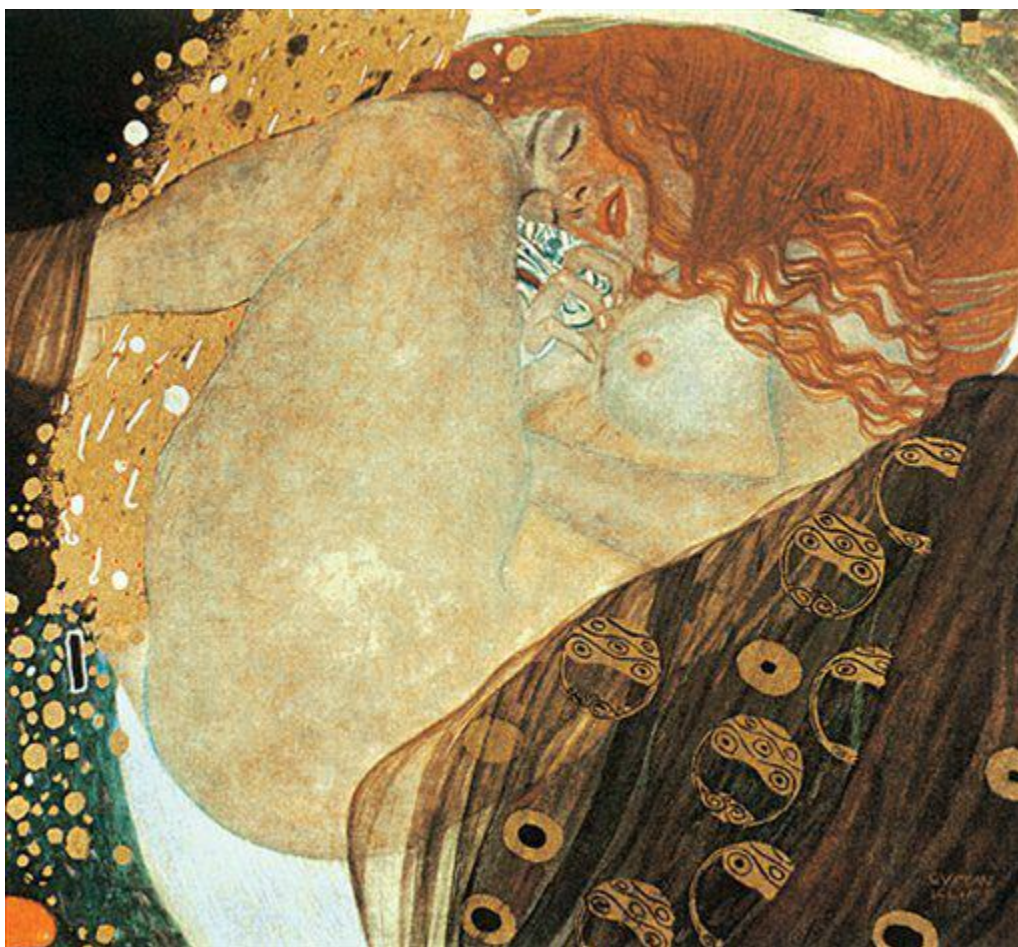
tratamiento directo del tema sexual, El beso, de suntuosa calidad decorativa, debe haberse visto sencillamente hermoso junto a las severas obras expresionistas de Schiele y Gerstl en la exposición colectiva de 1908 en el Kunstschau. Por primera vez, una obra de Klimt era recibida con entusiasmo tal, que fue adquirida en la exhibición por el gobierno austriaco.

Amedeo MODIGLIANI
(Livorno, 1884 – París, 1920)

Amedeo Modigliani nació en Italia en 1884 y murió en París a la edad de treinta y cinco años. Desde temprana edad se interesó en estudios de desnudos y en la noción clásica del ideal de belleza. En 1900-1901 visitó Nápoles, Capri, Amalfi y Roma, además de Florencia y Venecia, y estudió de primera mano muchas obras maestras del Renacimiento. Quedó impresionado por los artistas del *trecento* (siglo XIV), como Simone Martini (hacia 1284-1344), cuyas figuras alargadas y con aspecto de serpientes, realizadas con gran delicadeza de composición y color e imbuidas de tierna tristeza, fueron precursoras de las líneas sinuosas y luminosas evidentes en la obra de Sandro Botticelli (1445-1510). Ambos artistas claramente influyeron en Modigliani, que utilizó las poses de la Venus de Botticelli en *El nacimiento de Venus* (1482) en su *Desnudo de pie (Venus)* (1917) y en *Mujer joven pelirroja con camisa* (1918), y la misma pose invertida en *Desnudo sentado con collar* (1917).

La deuda de Modigliani con el arte del pasado se transformó por la influencia del arte antiguo (sobre todo las figuras cicládicas de la antigua Grecia), el arte de otras culturas (como la africana) y el cubismo. Sus círculos y curvas balanceadas, a pesar de ser voluptuosos, poseen patrones cuidadosos, más que naturalistas. Sus curvas son precursoras de las líneas móviles y geométricas que Modigliani usaría más tarde en obras tales como *Desnudo reclinado*. Los dibujos de las cariátides de Modigliani le permitieron explorar el potencial decorativo de poses difíciles y hasta imposibles de lograr en la escultura. En su famosa serie de desnudos, Modigliani tomó composiciones de varios desnudos bien conocidos de los grandes

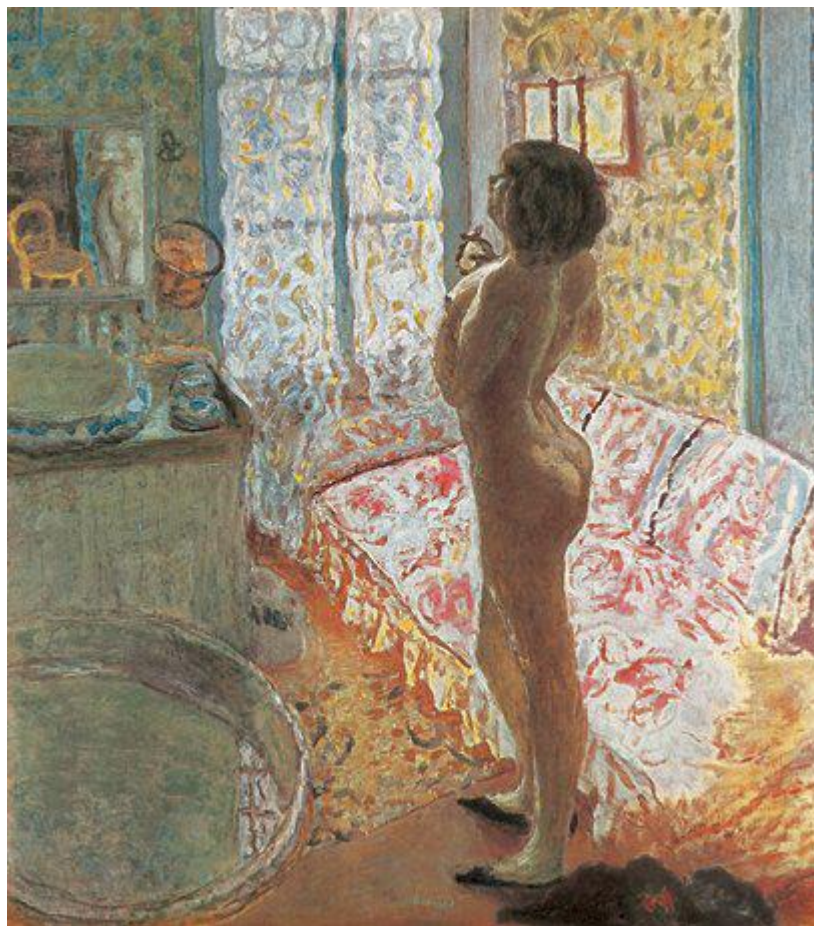
maestros, como los de Giorgione (hacia 1477-1510), Tiziano (hacia 1488/1490-1576), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) y Velázquez (1599-1660), pero evitó caer en el exceso de romanticismo o en una elaborada decoratividad. Modigliani también estaba familiarizado con la obra de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) y de Edouard Manet (1832-1883), quien causara controversia al pintar mujeres reales e individuales en sus desnudos, rompiendo con las convenciones artísticas del uso exclusivo del desnudo en escenas mitológicas, alegóricas o históricas.



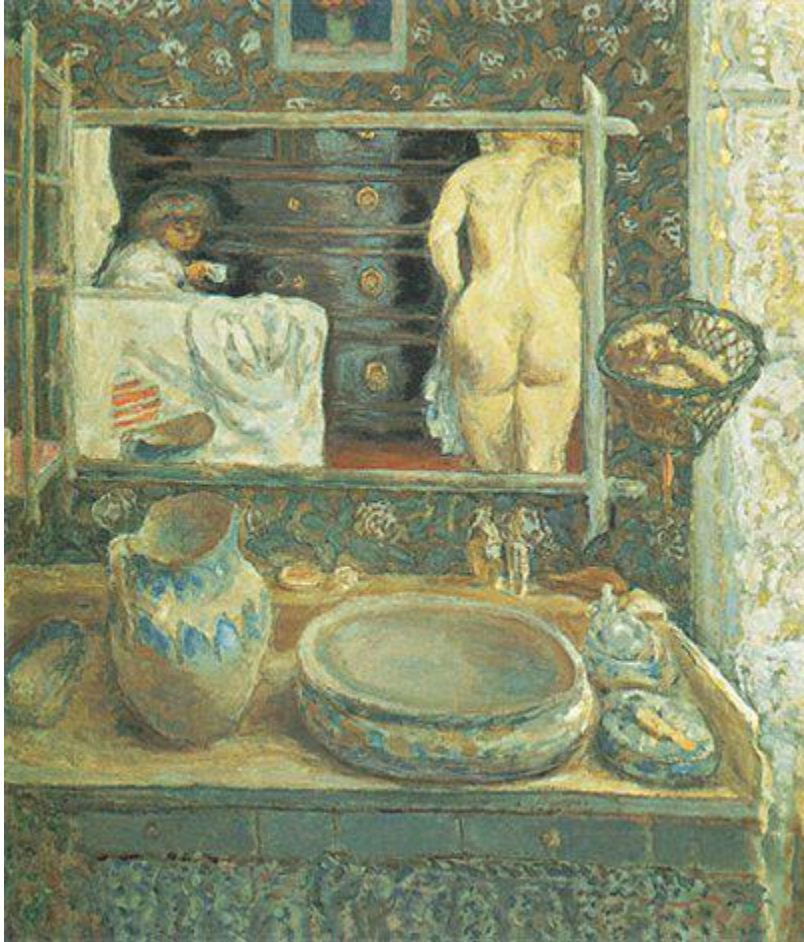
622. Gustav Klimt, *Dánae*, 1907-1908.

Óleo sobre tela, 73 x 88 cm.

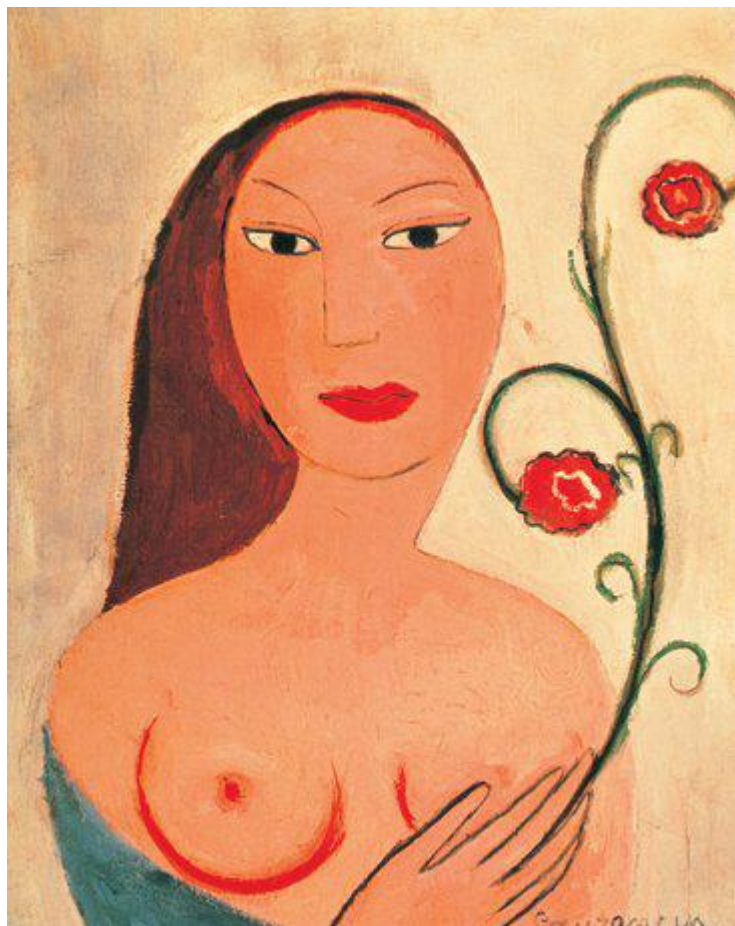
Colección Privada, Graz (Austria).



623. Pierre Bonnard, *Desnudo contra la luz*, 1908.
Óleo sobre tela, 124,5 x 108 cm. Real Museo de
Bellas Artes de Bélgica, Bruselas (Bélgica).



624. Pierre Bonnard, *El espejo del baño*, 1908.
Óleo sobre tela, 125 x 110 cm. Museo Estatal de
las Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



625. Marie Laurencin, *Artemisa*, hacia 1908.
Óleo sobre tela pegado en cartón, 35,5 x 27 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



626. Félix Vallotton,
Mujer con sombrero negro, 1908.
Óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).

Mujer con sombrero negro de Vallotton es sin duda una especie de parodia que combina lo prácticamente incombible: la impactante figura volteada y semi-desnuda, con rostro llano e indiferente, coronado por un caprichoso sombrero con flores.

La interpretación del artista parece a simple vista carente de pasión, y sin embargo revela algo personal en su forma de representar a la mujer. Annette Vaillant menciona que la apariencia calvinista de Vallotton encerraba una extraña sensualidad al estilo de Ingres. El efecto de intimidad del retrato de alguna manera desaparece burlescamente, lo que

resulta evidente incluso en la gama cromática utilizada por el pintor. Su paleta es limitada en esta obra, clara imitación de los pintores del Salón.

Félix VALLOTTON
(Lausana, 1865 – París, 1925)

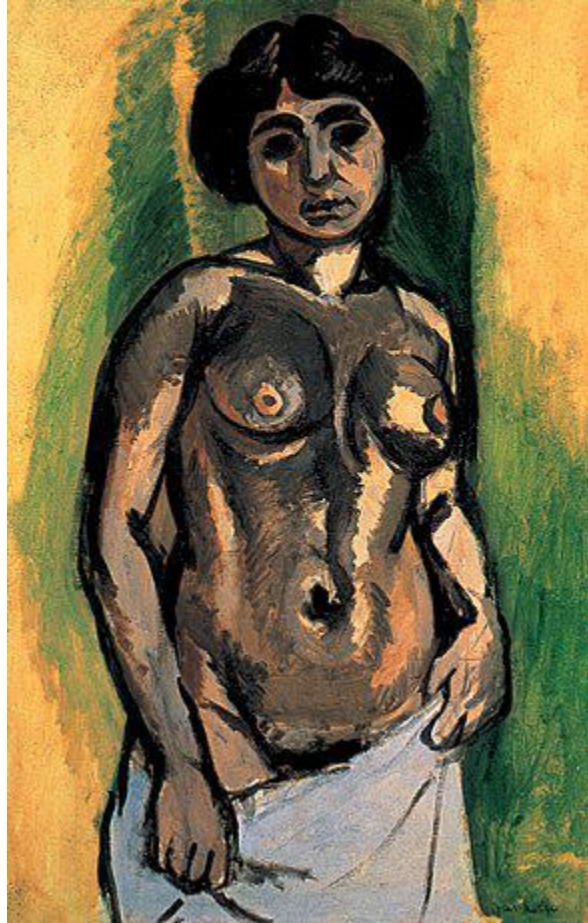
El “Nabi extranjero” destacaba entre los miembros del grupo Nabis, no tanto por el hecho de no ser francés, sino por su forma de pintar, que era muy distinta a la de sus compañeros artistas. Por esta razón, algunos críticos han considerado su afiliación con los Nabis como meramente formal.

Vallotton mostró su talento al máximo en cada oportunidad durante su carrera. Cuando era un chico de apenas dieciséis años, sorprendió a sus maestros en Lausana con un estudio de la cabeza de un anciano, ejecutado con mano segura. Poco después, se mudó a París.

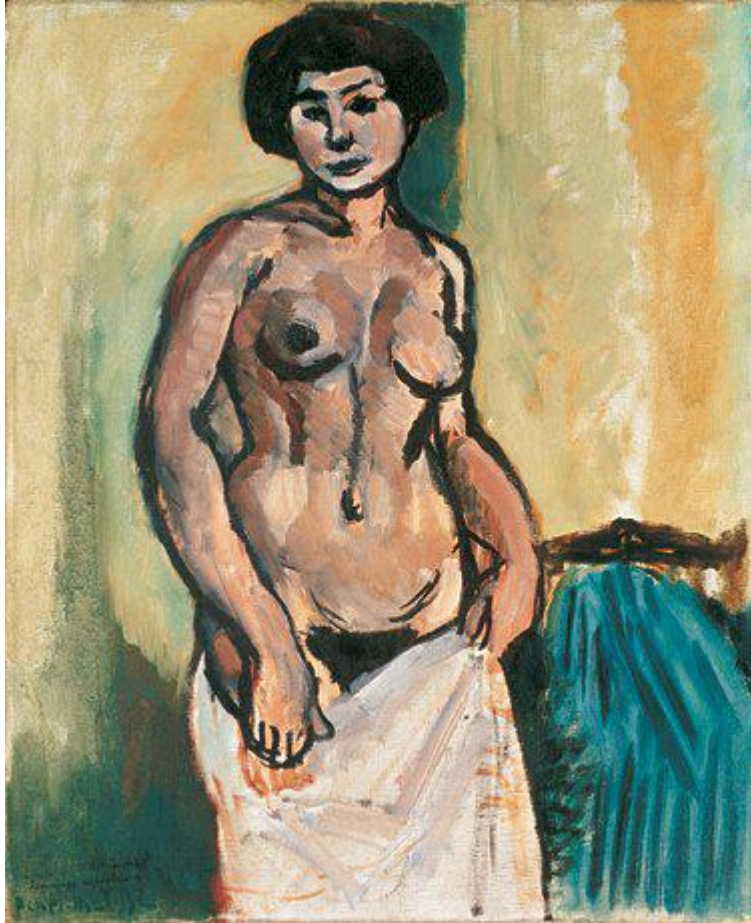
Ya desde 1885, cuando Vallotton exhibió sus primeros trabajos en el Salon des Artistes Français, atrajo la atención de los críticos de arte. Sin embargo, tanto entonces como en los años que seguirían, los artistas progresistas que abogaban por la supremacía del efecto pictórico y el uso irrestricto del color consideraron su arte un tanto retrógrado. Signac, que no toleraba la suavidad y retocaba sus superficies con pinceladas divididas, consideró el trabajo que Vallotton realizaba con el pincel como la completa antítesis de su propio estilo y, de hecho, de todo lo que se derivaba del impresionismo. Sin embargo, el joven suizo que había llegado a París cuando los impresionistas aún buscaban el reconocimiento no los conocía, o al menos no tenía deseos de hacerlo. Y no porque estuviera completamente indoctrinado por Jules Lefebvre, Bouguereau y Boulanger, de la Académie Julian; de hecho, prefería ir al Louvre y copiar a Antonello da Messina, Leonardo da Vinci y Albrecht Dürero.

El arte de Vallotton es indispensable para cualquier estudioso de la vida de ese periodo: no es necesario cuestionar la precisión de sus detalles; el diseño, el estado de ánimo y, con raras excepciones, la amarga astringencia de su trabajo lo distinguen no sólo entre los de los Nabis, sino entre el resto de sus contemporáneos. Su deliberada objetividad y observación desapasionada y enfática, expresada en sus

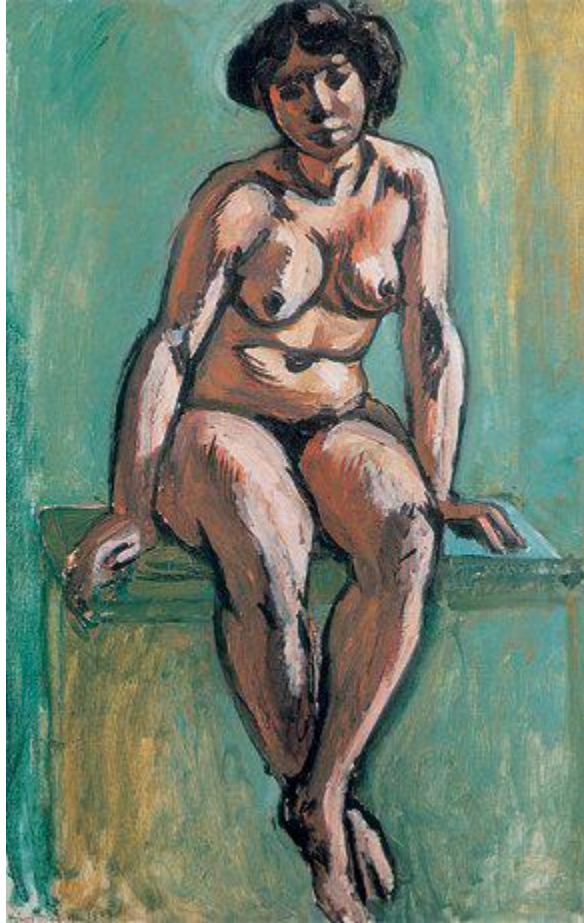
meticulosos dibujos y la textura inexpresiva lo ligan no sólo con el naturalismo del siglo diecinueve, sino también con las tendencias del siglo veinte. Es natural, por tanto, que el interés público en su obra haya tendido a crecer siempre que se daba un regreso al aspecto concreto y material en las artes, ya fuera en la década de 1920, con su renovado materialismo, o en la de 1970, con su hiperrealismo y otras tendencias seminaturalistas.



627. Henri Matisse,
Desnudo (Negro y oro), 1908.
Óleo sobre tela, 100 x 65 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



628. Henri Matisse,
Estudio de mujer desnuda, 1908.
Óleo sobre tela, 60,5 x 60 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



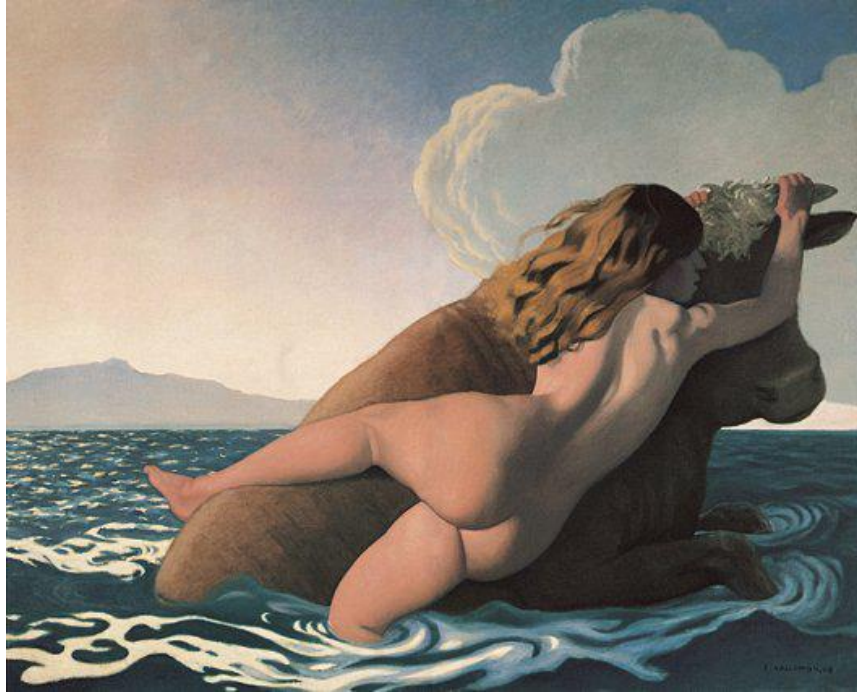
629. Henri Matisse,
Mujer desnuda sentada, 1908.
Óleo sobre tela, 80,5 x 52 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



630. Emile Bernard, *Después del baño*, 1908.

Óleo sobre tela, 121 x 151 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



631. Félix Vallotton, *El rapto de Europa*, 1908.

Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.

Museo de Arte, Berna (Suiza).



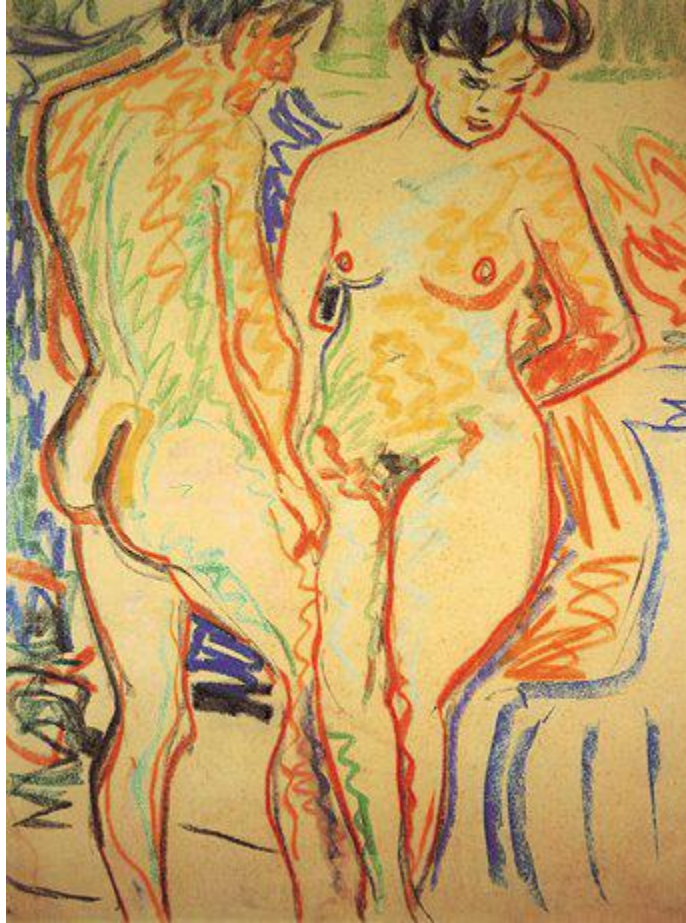
632. Félix Vallotton, *Nombre*, 1908.

Óleo sobre tela, 113,5 x 162,5 cm.

Museo de Arte y de Historia, Ginebra (Suiza).



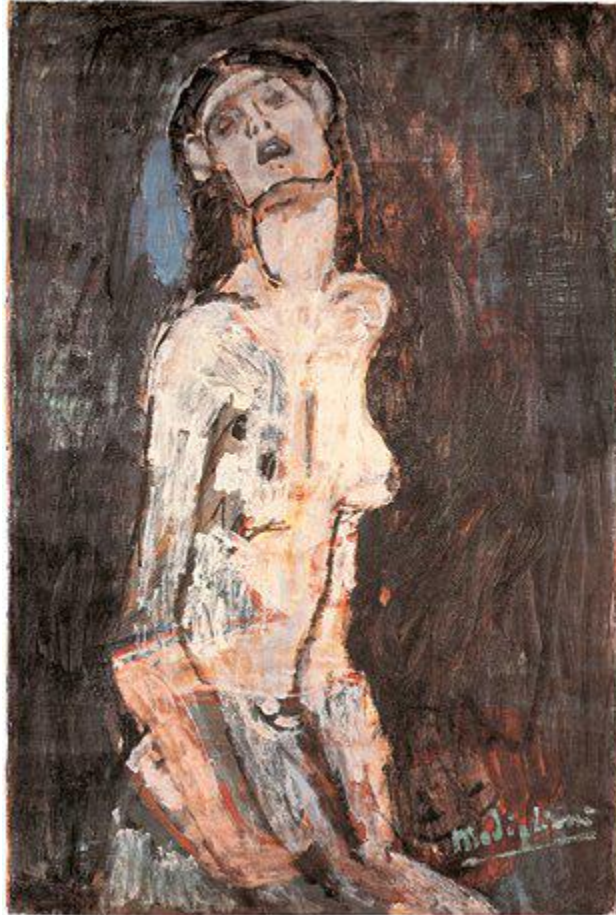
633. Ernst Ludwig Kirchner, *Dos desnudos*, 1908.
Pastel, 90 x 69 cm. Museo Ludwig, Colonia (Alemania).



634. Ernst Ludwig Kirchner, *Esposo y esposa*, 1908.

Tiza negra y de color, 88,5 x 68,5 cm.

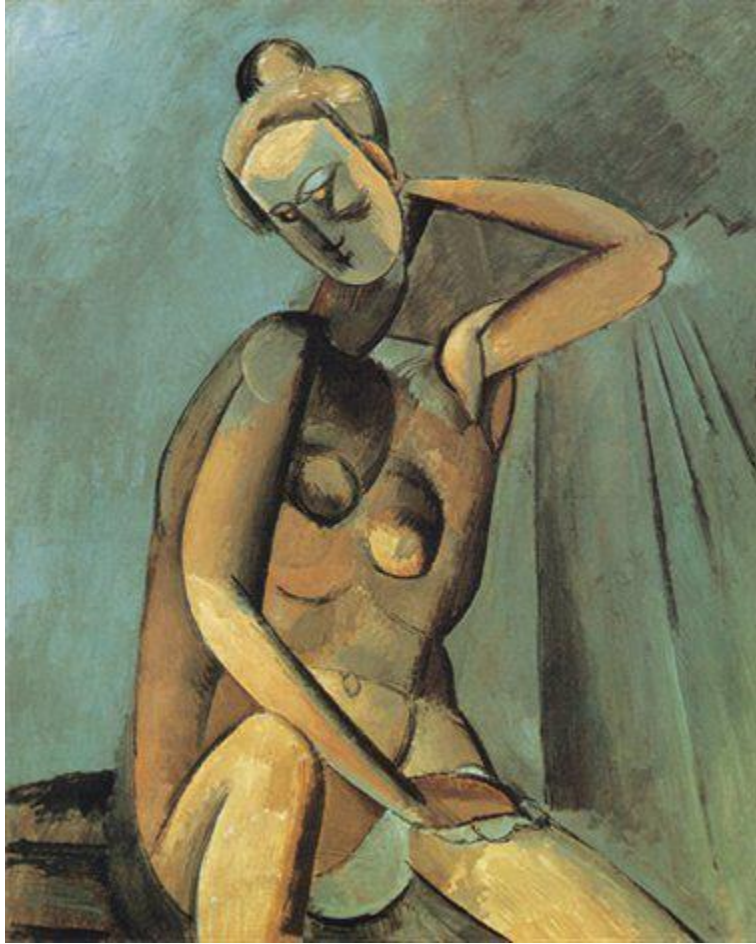
Museo Brücke, Berlín (Alemania).



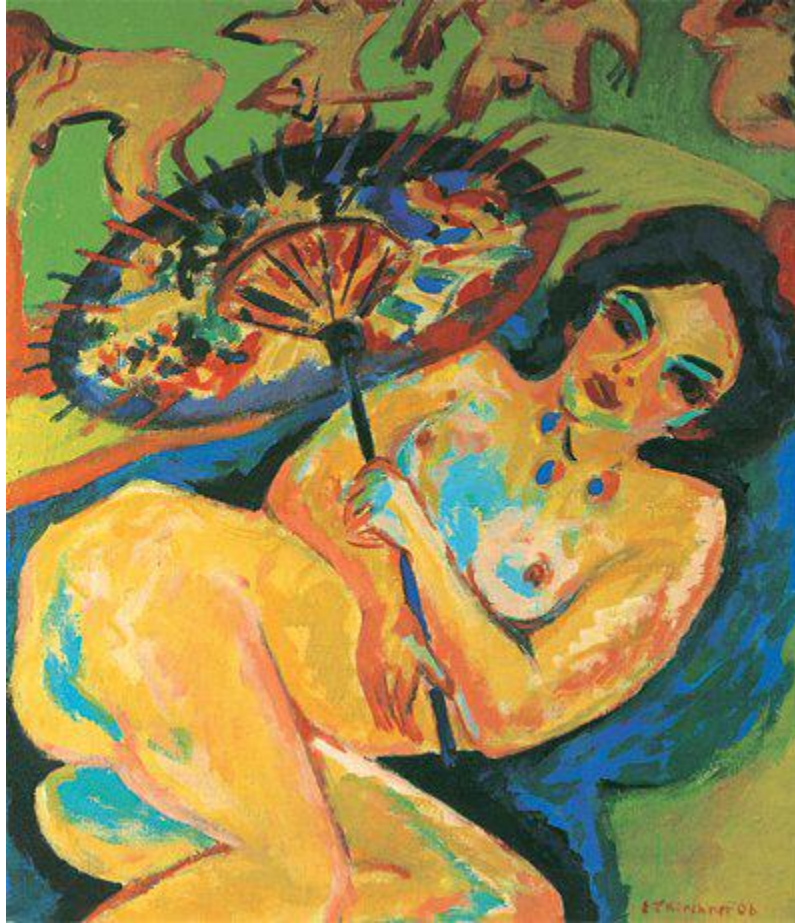
635. Amedeo Modigliani,
Desnudo (Nudo Dolente), 1908.
Óleo sobre tela, 81 x 54 cm.
Richard Nathanson, Londres (Reino Unido).



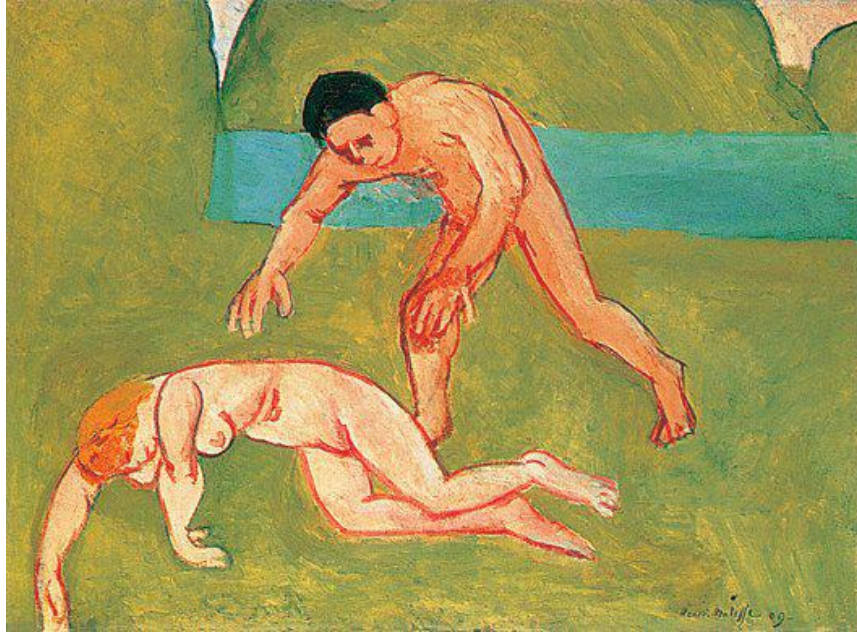
636. Ferdinand Hodler,
Comuni3n con el infinito, 1892.
3leo sobre tela, 159 x 97 cm.
Museo de Arte de Basilea, Basilea (Suiza).



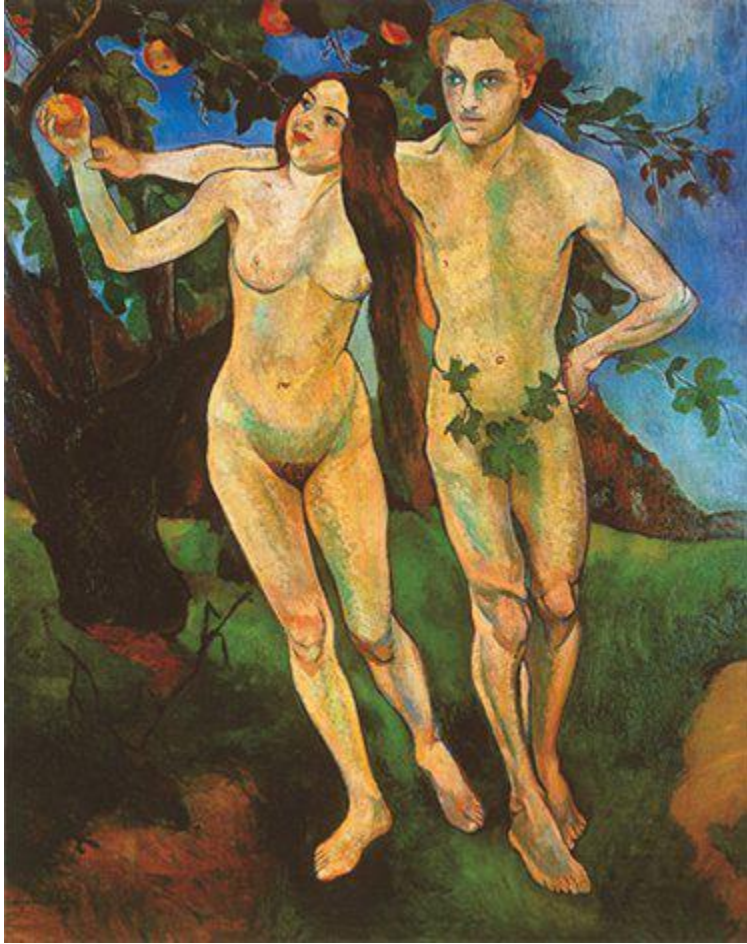
637. Pablo Picasso, *Desnudo*, 1908-1909.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museo del Hermitage,
San Petersburgo (Rusia).



638. Ernst Ludwig Kirchner,
Muchacha bajo sombrilla japonesa, hacia 1909.
Óleo sobre tela, 92,5 x 80,5 cm.
Colección de Arte Nordrhein-Westfalen,
Dusseldorf (Alemania).



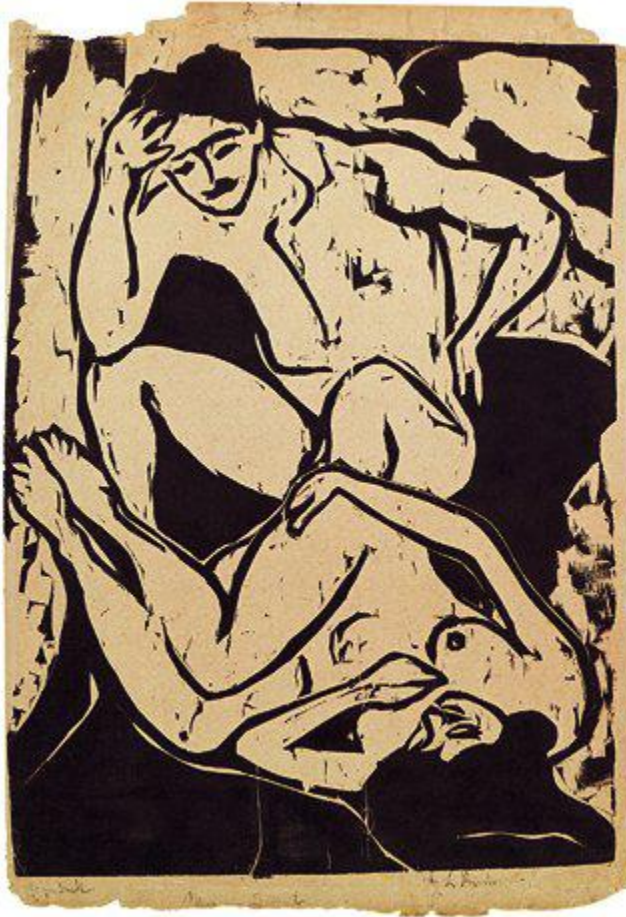
639. Henri Matisse, *Ninfa y sátiro*, 1909.
Óleo sobre tela, 89 x 117 cm.
Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).



640. Suzanne Valadon, *Adán y Eva*, 1909.

Óleo sobre tela, 162 x 131 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



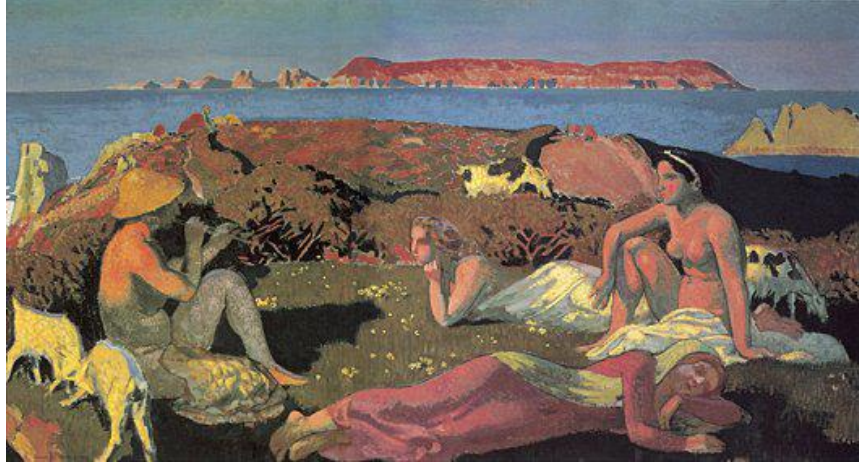
641. Ernst Ludwig Kirchner,
Pareja desnuda en un sofá, 1909. Grabado en
madera a la fibra en negro sobre cartón marrón.
Colección de impresiones, Galería Nacional de Stuttgart,
Stuttgart (Alemania).



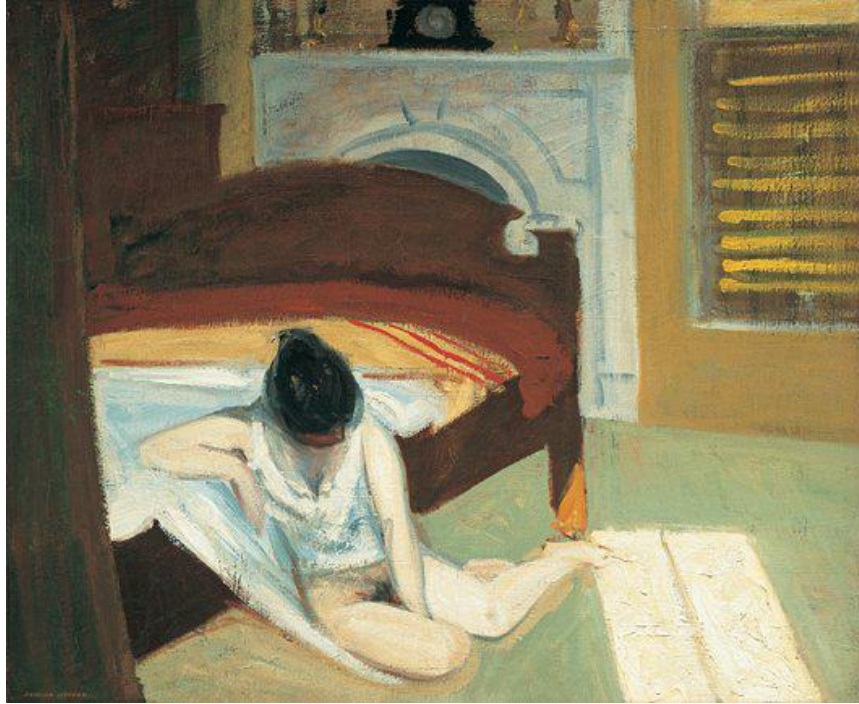
642. Henri Matisse, *Espalda I*, 1909.

Yeso con pátina, alt: 190 cm.

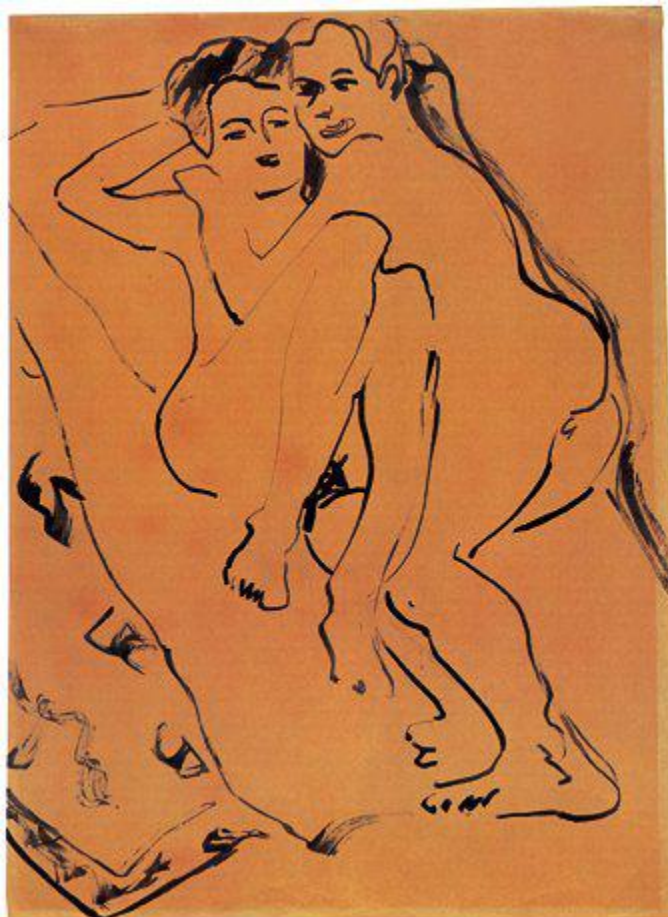
Museo Matisse, Le Cateau-Cambrésis (Francia).



643. Maurice Denis, *Pastores (La playa verde)*, 1909.
Óleo sobre tela, 97 x 180 cm. Museo Estatal de las
Bellas Artes Pushkin, Moscú (Rusia).



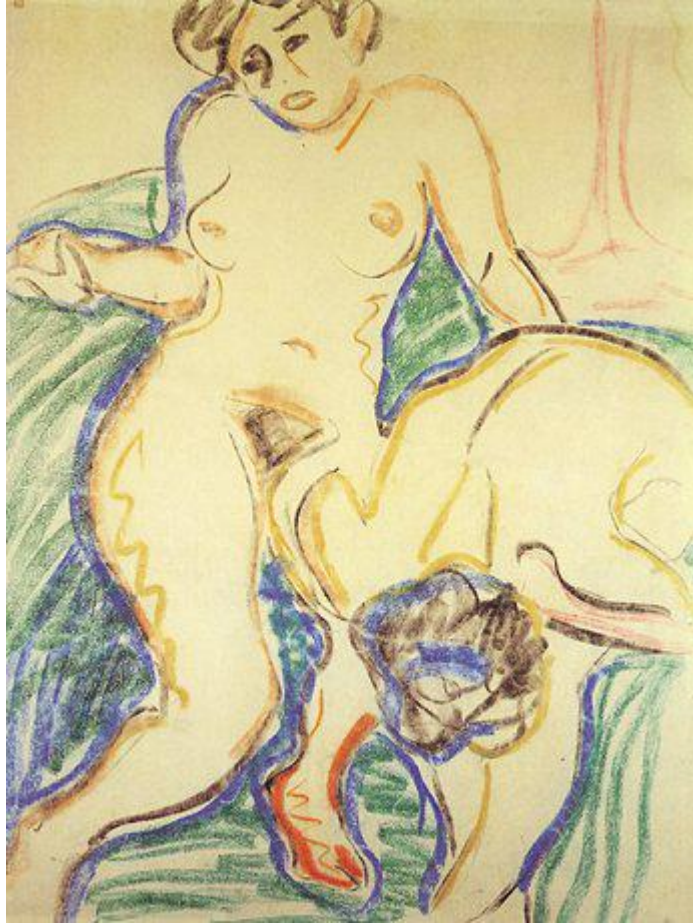
644. Edward Hopper, *Interior de verano*, 1909.
Óleo sobre tela, 61 x 73,7 cm. Museo Whitney
de Arte Americano, Nueva York (Estados Unidos).



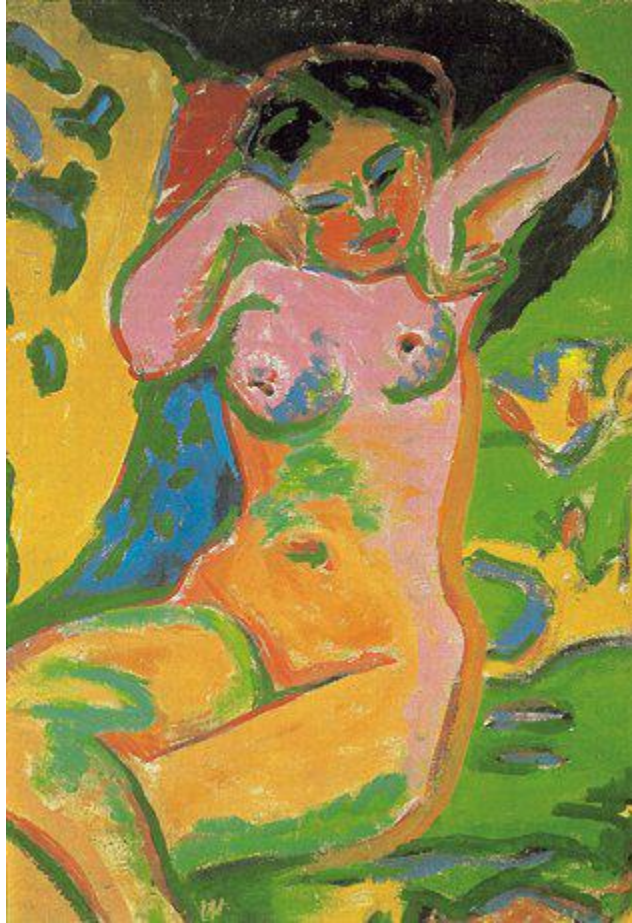
645. Ernst Ludwig Kirchner, *Pareja enamorada*, 1909.

Tinta china y pincel, 44 x 32 cm.

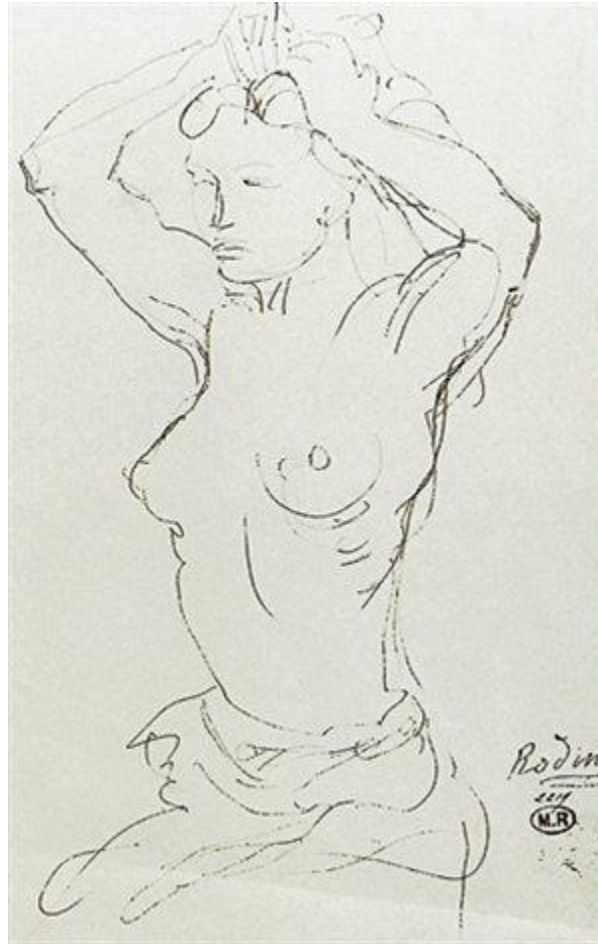
Museo Brücke, Berlín (Alemania).



646. Ernst Ludwig Kirchner,
Dos mujeres desnudas, 1909. Tiza, 88,5 x 68,5 cm.
Museo Brücke, Berlín (Alemania).



647. Ernst Ludwig Kirchner,
Muchacha desnuda en una pradera en flor, 1909.
Óleo sobre tela, 89 x 63 cm.
Colección Lothar-Günther Buchheim,
Feldafing (Alemania).



648. Auguste Rodin,
Busto de mujer desnuda, sentada,
las manos en los cabellos.
Mina de plomo sobre papel.

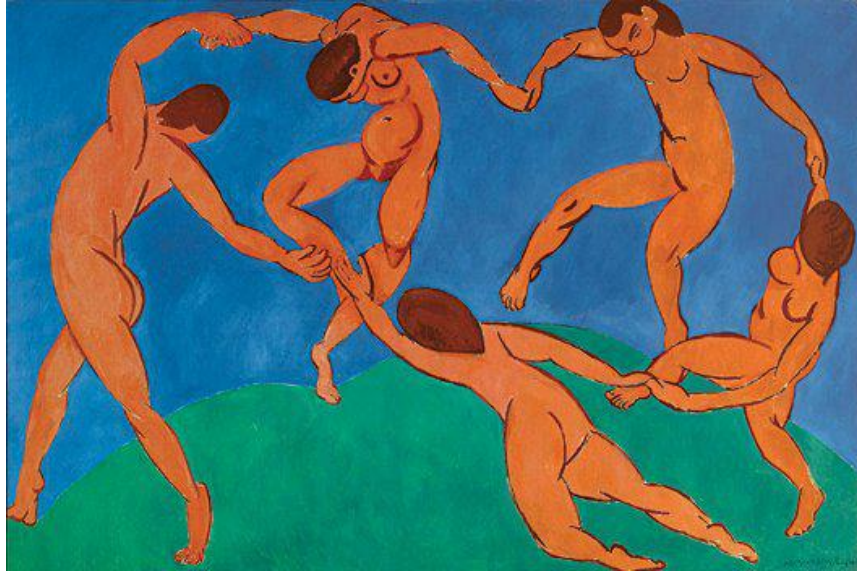


649. Fernand Léger, *Desnudos en el bosque*, 1909-1910.

Óleo sobre tela, 120 x 170,2 cm.

Museo Kröller-Müller, Otterlo (Países Bajos).

De acuerdo con el propio Léger, estas figuras son una “lucha de volúmenes” que se superponen con ritmos sincopados. Unificadas con una luz fría, las figuras “son antípodas del impresionismo”. En cierto modo, esta obra se anticipa al futurismo italiano.



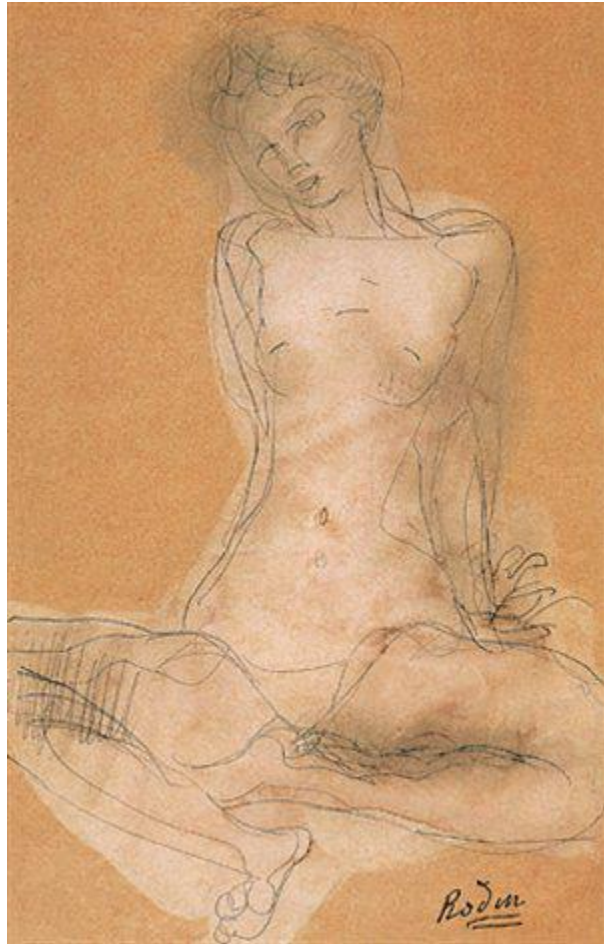
650. Henri Matisse, *La danza*, 1909-1910.
Óleo sobre tela, 260 x 391 cm. Museo del Hermitage,
San Petersburgo (Rusia).



**651. Auguste Rodin, Pareja sáfica
tendida al lado de la rueda de la fortuna.**
Mina de plomo y acuarela sobre papel.



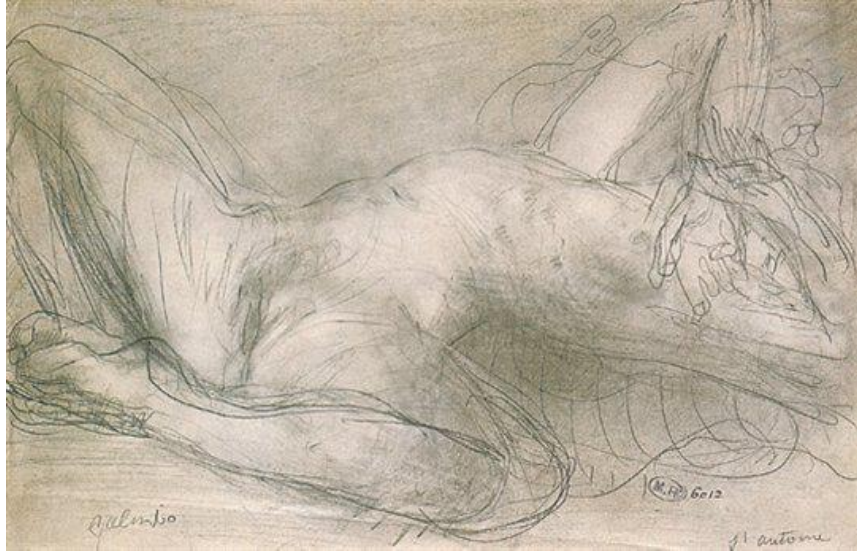
652. Auguste Rodin, *El templo del amor*.
Mina de plomo y acuarela sobre papel.



653. Auguste Rodin, *Mujer desnuda sentada*.
Acuarela y esfumino sobre papel.



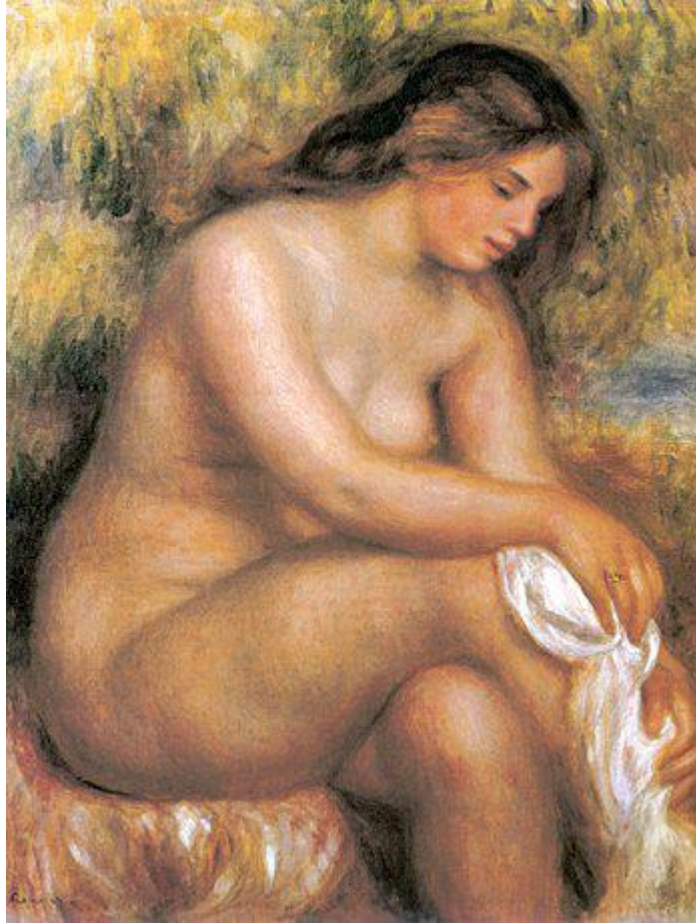
654. Auguste Rodin,
Mujer desnuda tendida sobre su espalda, de cara,
con las piernas levantadas y separadas.
Mina de plomo y esfumino sobre papel.



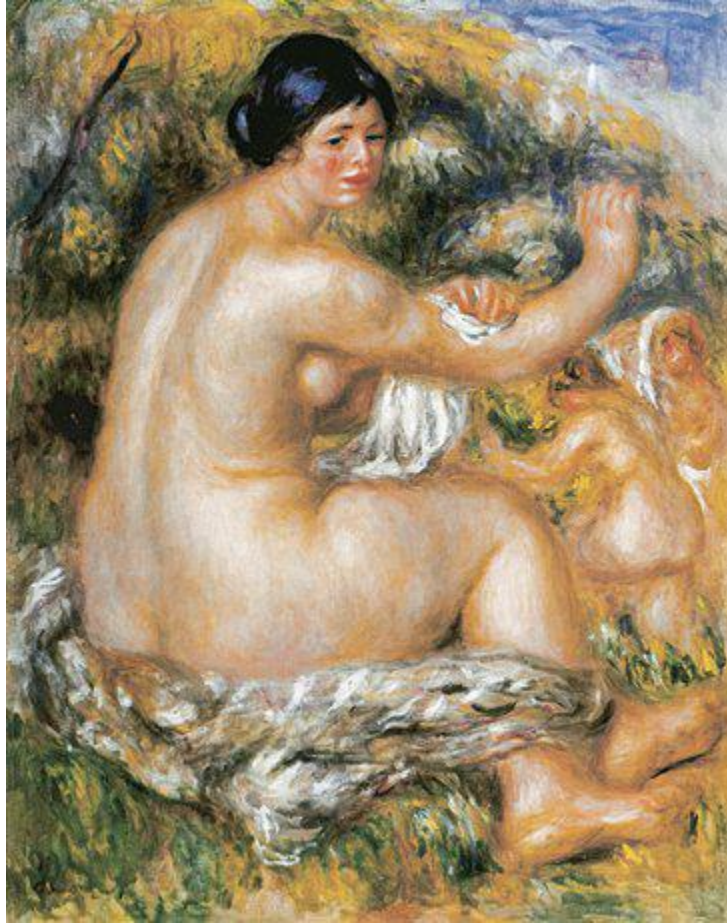
655. Auguste Rodin, *Salammbô*.
Mina de plomo y esfumino sobre papel.
Museo Rodin, París (Francia).



656. El Aduanero Rousseau (Henri Rousseau), *El sueño*, 1910.
Óleo sobre tela, 204,5 x 298,5 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).



657. Pierre Auguste Renoir,
Bañista secándose la pierna, hacia 1910.
Óleo sobre tela, 84 x 65 cm.
Museo de Arte de São Paulo, São Paulo (Brasil).



658. Pierre Auguste Renoir,

Después del baño, 1912.

Óleo sobre tela, 67 x 25,5 cm.

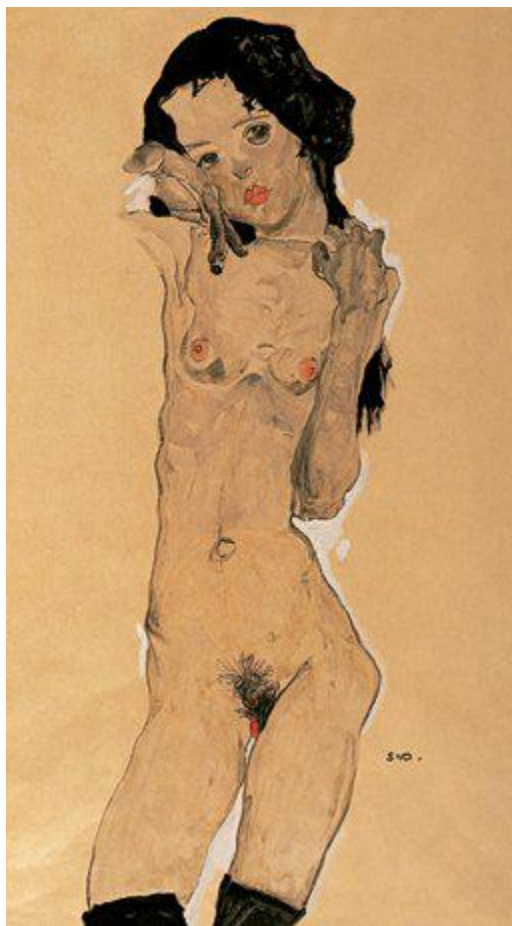
Museo de Arte, Winterthur (Suiza).



659. Anónimo, *Sin título*, hacia 1910. W.A, París.

Pintado a mano e impreso en la parte
de atrás de una postal, 14 x 9 cm.

Ubicación desconocida.



660. Egon Schiele,

Chica desnuda de cabellos negros, de pie, 1910.

Acuarela y plomo, con realces en blanco, 54,3 x 30,7 cm.

Colección de impresiones, El Albertina, Viena (Austria).

Egon SCHIELE
(Tulln, 1890 – Viena, 1918)

La obra de Egon Schiele es tan particular que se resiste a la categorización. Admitido en la Academia Vienesa de las Bellas Artes cuando apenas contaba con dieciséis años, fue un artista de extraordinaria precocidad, cuya consumada habilidad en la manipulación de las líneas le dio a sus obras una tersa expresividad. Profundamente convencido de su propia importancia como artista, Schiele logró más en su corta existencia que muchos otros artistas en

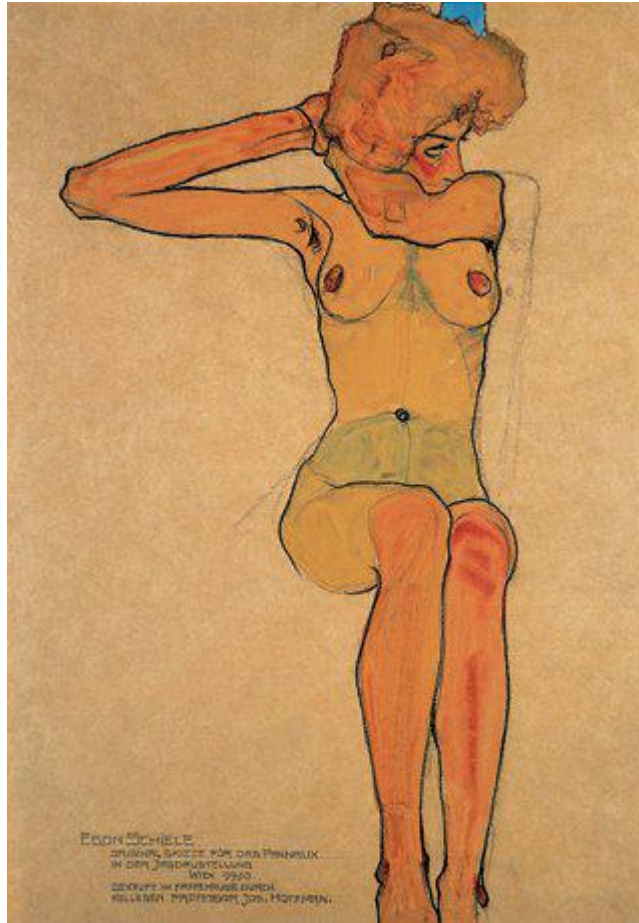
toda una vida. Sus raíces se encontraban en los *Jugendstil* del movimiento de Secesión vienés. Como toda una generación, cayó bajo la abrumadora influencia de los más carismáticos y celebrados artistas vieneses, como Gustav Klimt. A su vez, Klimt reconoció el gran talento de Schiele y apoyó al joven artista, que en sólo un par de años ya se alejaba del estilo sensual decorativo de su mentor.

Alrededor de 1910, Schiele comenzó un periodo de intensa creatividad, embarcado en una estoica exposición de la forma humana, entre la que incluía la suya propia, tan penetrante que es evidente que examinaba una anatomía más psicológica, espiritual y emocional que física.

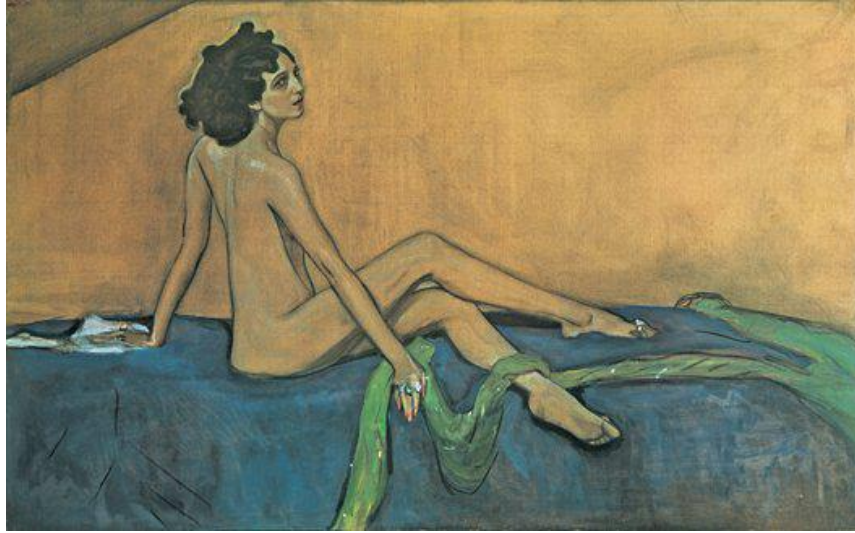
Pintó muchos paisajes de pueblos y campos, hizo retratos formales y trató temas alegóricos, pero fueron sus trabajos más francos en papel, muchos de los cuales son abiertamente eróticos, junto con su tendencia a usar modelos menores de edad, lo que hizo que Schiele fuera vulnerable a la censura moral. En 1912, fue encarcelado por sospecha de una serie de delitos entre los que se incluía el secuestro, la violación y la inmoralidad pública. Los cargos más graves terminaron por retirarse (todos excepto el de inmoralidad pública) pero Schiele pasó aproximadamente tres semanas terribles en prisión.

Los círculos expresionistas alemanes dieron una recepción poco entusiasta a los trabajos de Schiele. Su compatriota Kokoschka obtuvo un éxito mayor entre ellos. Aunque admiraba a los artistas de Munich de *Der Blaue Reiter*, por ejemplo, ellos lo rechazaron. Más tarde, durante la Primera Guerra Mundial, su obra se volvió más conocida y en 1916, apareció en un ejemplar de la revista Berlinesa expresionista de izquierda, *Die Aktion*. Schiele era como un gusto adquirido. Desde muy joven se le consideró un genio. Esto le ganó el apoyo de un pequeño grupo de sufridos coleccionistas y admiradores, pero aún así, durante varios años de su vida, sus finanzas fueron precarias. Con frecuencia estaba endeudado y en ocasiones se veía obligado a usar materiales baratos, pintando en papel para envolver o en cartón, en lugar de papel especial o en lienzos. No fue sino hasta 1918 que disfrutó de su primer éxito público sustancial en Viena. Por desgracia, poco después él y su esposa Edith fueron víctimas de la gran epidemia de 1918, la misma que acabó con Klimt y con millones

de personas más, y murieron uno a los pocos días del otro. Schiele tenía sólo veintiocho años de edad.



661. Egon Schiele, *Desnudo femenino sentado con el brazo derecho levantado*, 1910.
Tiza negra embellecida con acuarela, 45 x 31,5 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



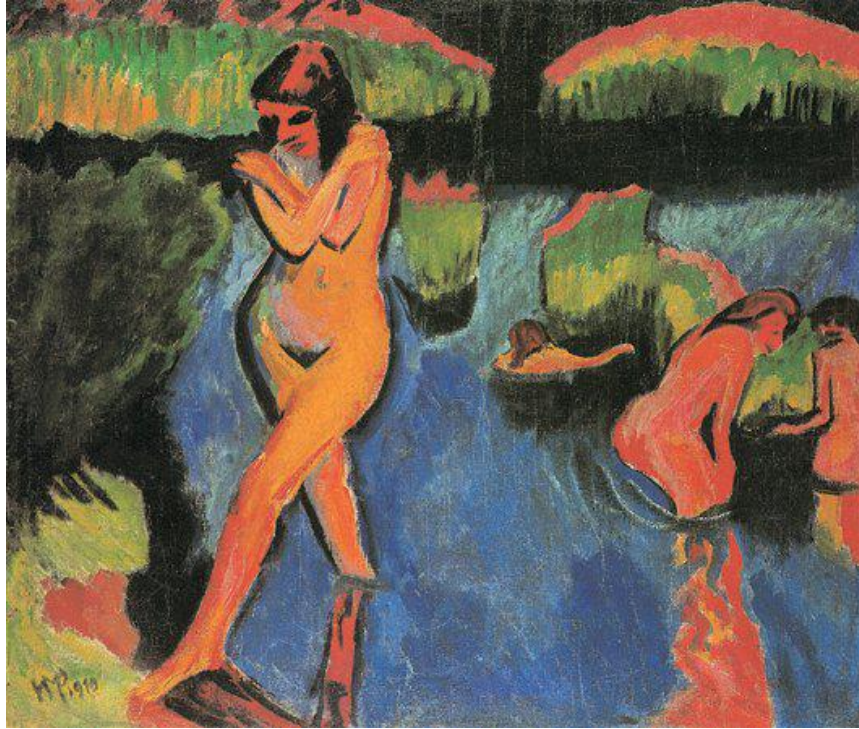
662. Valentin Serov, Retrato de Ida Rubinstein, 1910.
Pintura al temple y carbón sobre papel, 147 x 233 cm.
Museo del Estado, San Petersburgo (Rusia).

Podría decirse que el Retrato de Ida Rubinstein cumple a la perfección con todas las exigencias del nuevo estilo. La afamada bailarina posó al desnudo para Serov, lo cual obligó al artista a buscar la manera de evitar cualquier asociación futura entre la pintura y la realidad. De tal manera que Serov no retrató a Ida Rubinstein, sino más bien creó una imagen con las infinitas posibilidades que ofrecía la modelo. Buscó combinar lo abstracto con lo real, característica del art nouveau, como también de la mayoría de los retratos de Serov. Las líneas curvas de los contornos están trazadas directamente sobre el papel. El esquema de colores sólo presenta tres matices, sin combinar ni degradar: azul, verde y marrón; cada color es local y aparece aislado. No existe un diseño espacial trazado ni a través del color, ni con la composición de elementos o la perspectiva. La modelo no parece estar sentada, sino tendida contra el papel; sus rasgos seductores y extravagantes crean una sensación de debilidad y vulnerabilidad. A pesar de la gran admiración que sentía por Ida Rubinstein, Serov no sacrificó el ideal por la apariencia física. En muchos de sus otros retratos, el tratamiento de las modelos raya incluso en lo grotesco, tendencia que alcanzó el punto culminante en sus últimos años de vida y, principalmente, en el Retrato de Olga Orlova (1911).

Valentin SEROV
(San Petersburgo, 1865 – Moscú, 1911)

Entre los “jóvenes peredvizhniki” que se unieron al grupo Mundo del Arte, el más brillante retratista era Valentin Serov. Como muchos de sus contemporáneos, le gustaba trabajar en exteriores y algunos de sus retratos más atractivos, como *Muchacha con duraznos*, *Muchacha en el sol* y *En verano* deben su naturalidad al entorno o al juego de la luz del sol con las sombras. De hecho, Serov los consideraba más como “estudios” que como retratos, dados los títulos descriptivos que omitían el nombre de las modelos. La modelo de *Muchacha con duraznos*, que Serov pintó cuando tenía sólo veintidós años, era, de hecho, la hija de Mamontov, Vera. La modelo de *En verano* fue la esposa de Serov.

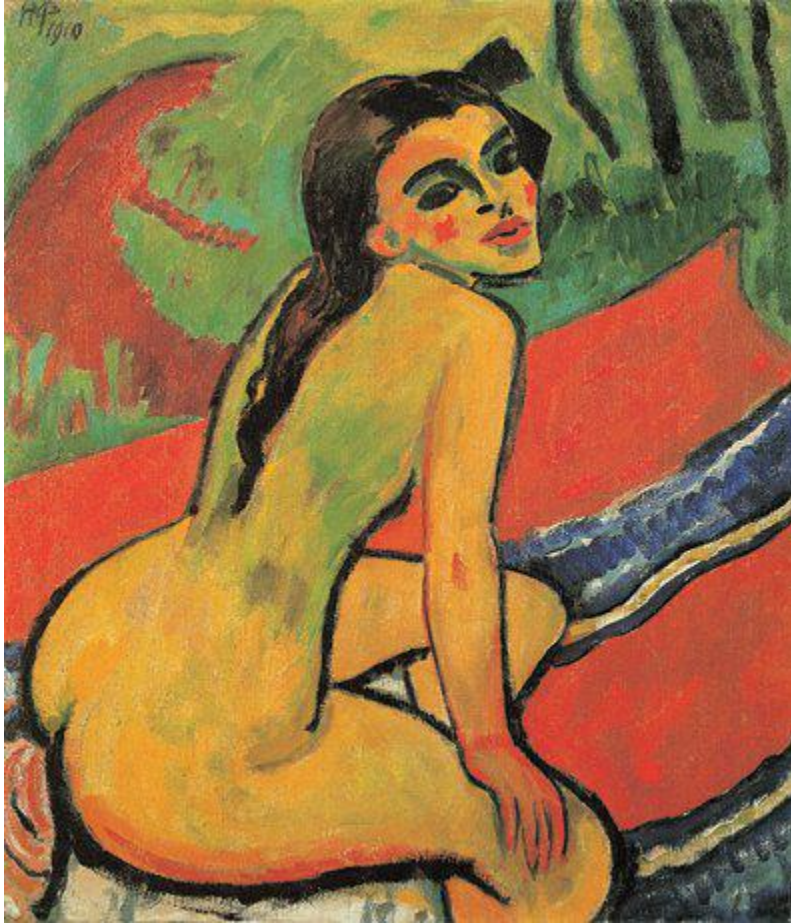
Cuando tenía apenas seis años de edad, Serov comenzó a mostrar indicios de talento artístico. A los nueve, Repin actuó como su maestro y mentor, dándole lecciones en su estudio en París, para luego permitir que Serov trabajara con él en Moscú, casi como un aprendiz. Finalmente, Repin lo envió a estudiar con Pavel Chistiakov, el maestro de muchos de los pintores del Mundo del Arte, incluyendo a Nesterov y Vrubel. Chistiakov se convertiría en un buen amigo suyo. Debido a que la carrera de Serov se extendió durante un largo periodo, su estilo y temas variaron considerablemente, yendo de los retratos de la voluptuosa sociedad (los últimos de los cuales fueron notables por su estilo grandioso y suntuosos ropajes), a estudios de niños realizados con gran sensibilidad. Completamente distinto de cualquiera de estos trabajos fue el famoso estudio de desnudos de la bailarina Ida Rubinstein, realizado en pintura al temple y carboncillo sobre lienzo, que pintó casi al final de su vida. Aunque el estilo de los primeros años de Serov tenía mucho en común con el de los impresionistas franceses, no conoció su trabajo sino hasta después de haber realizado pinturas tales como *Muchacha con duraznos*.



663. Max Pechstein, *A orillas del lago*, 1910.

Óleo sobre tela, 70 x 80 cm.

Colección Privada, Hamburgo (Alemania).



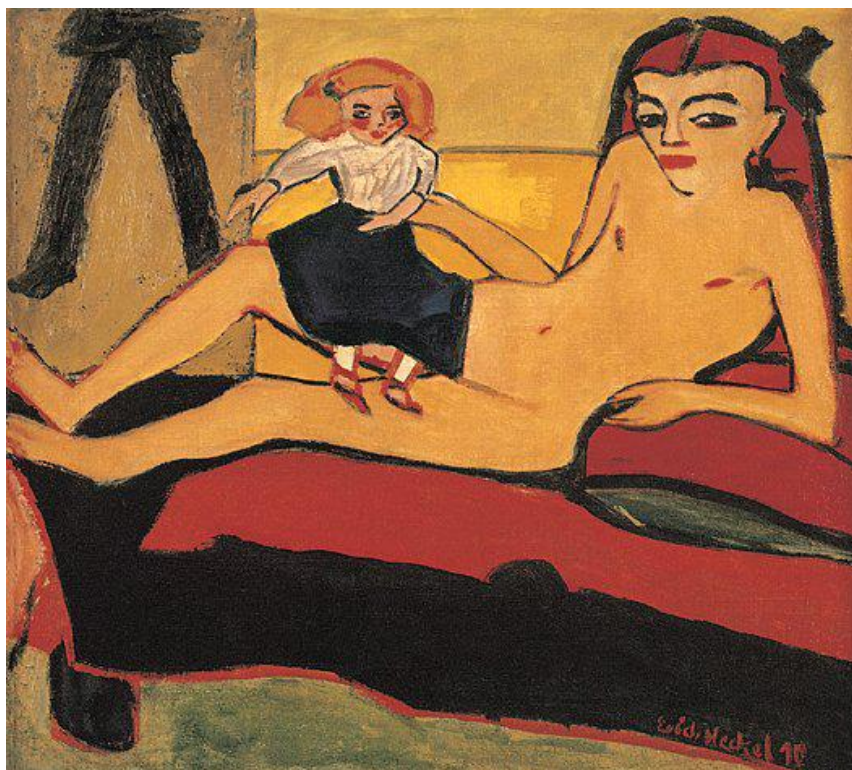
664. Max Pechstein, *Muchacha sentada*, 1910.

Óleo sobre tela, 80 x 70 cm.

Museos Nacionales de Berlín, Berlín (Alemania).



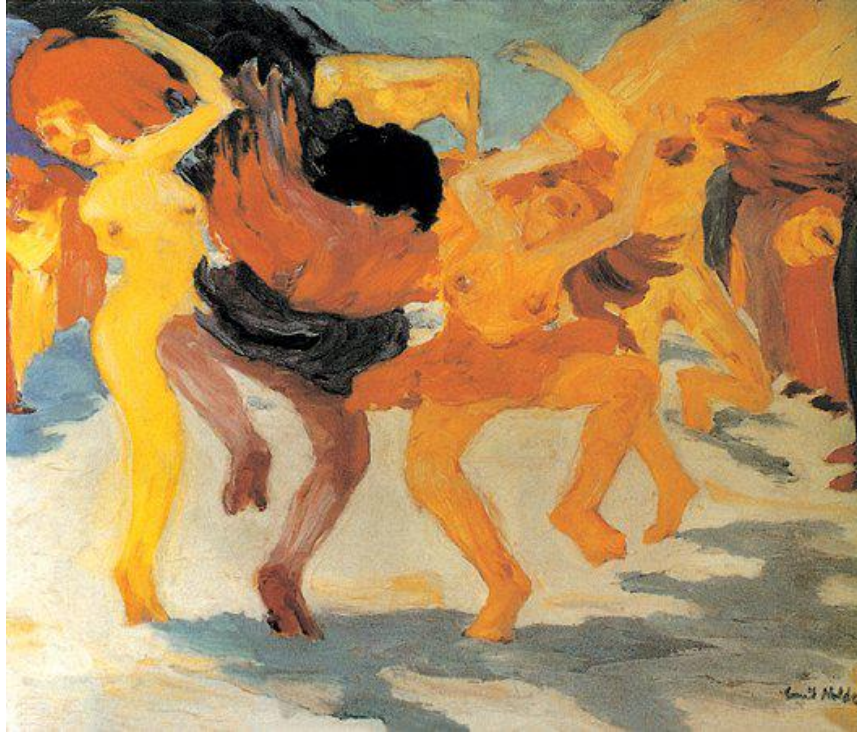
665. Auguste Rodin, *El cantar de los cantares*, hacia 1900.
Lápiz de plomo y acuarela sobre papel color crema,
25 x 32,6 cm. Museo Rodin, París (Francia).



666. Erich Heckel, *Fränzi con muñeca*, 1910.
Óleo sobre tela, 65 x 70 cm. Galería Serge Sabarsky,
Nueva York (Estados Unidos).



667. Auguste Rodin, *Dos mujeres abrazándose*.
Mina de plomo y acuarela sobre papel.



668. Emil Nolde, *Hagar en el desierto*, 1910.
Óleo sobre tela, 88 x 105,5 cm. Pinacoteca de
Arte Moderno, Múnich (Alemania).

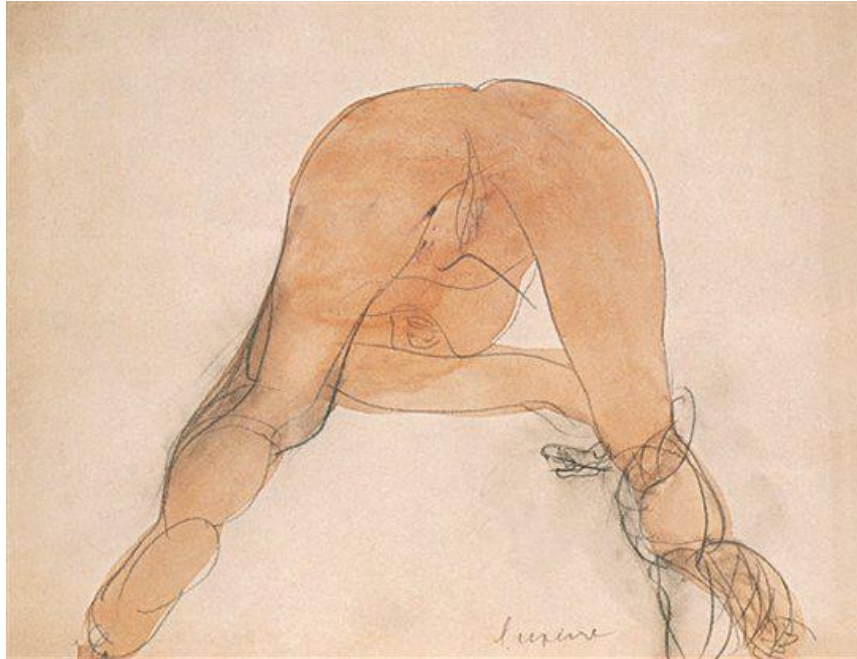
Emil NOLDE
(Schleswig-Holstein, 1867 – Seebüll, 1956)

Su nombre verdadero era Emil Hansen. A su apego por las tierras del norte de Alemania, y en especial por el mar, le dio un significado filosófico y un tipo de solemnidad a través del filtro de las ideas *völkisch* que tomó de los escritores como Julius Langbehn. Nolde hablaba con frecuencia de la lucha por lo que llamaba “*das Heimische*” (que quiere decir aproximadamente “lo autóctono”) en el arte. Sin embargo, también conocía y amaba su región norteña por experiencia propia. Sus pinturas del mar y los paisajes de Schleswig-Holstein surgieron de la familiaridad que tenía con los lugares, así como de su vívida imaginación.

Como artista, Nolde se veía a sí mismo como extranjero. Sin embargo, su obra poseía un gran colorido, una originalidad y riqueza

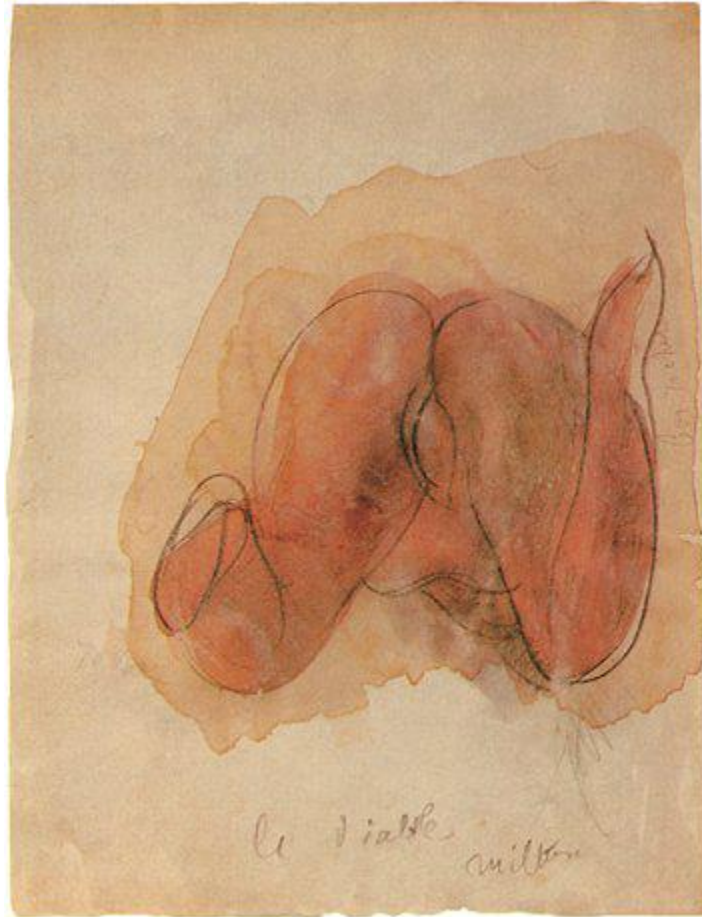
de imaginación que atrajeron a los artistas más jóvenes de *Die Brücke* cuando la vieron. Respondieron con entusiasmo y reverencia, en especial a las “tormentas de color” de Nolde. Le pidieron que se convirtiera en miembro de *Die Brücke*, y Nolde exhibió con ellos en 1906 y 1907. Schmidt-Rottluff llegó a la isla de Alsen, en el Báltico, donde vivían Nolde y su esposa Ada, para pintar durante unos meses, pero estos proyectos de colaboración y actividades de grupo no se le daban de manera natural a Nolde. A través de los copiosos escritos que nos legó, surge la imagen de Nolde como un visionario solitario.

Algunas de las pinturas más espectaculares de Nolde son sus marinas. El mar, especialmente en sus momentos más cambiantes como el atardecer, el amanecer y el otoño, era uno de sus temas más persistentes aunque siempre cambiantes. Nolde lo pintaba, sin necesidad de detalles anecdóticos, en un amplio rango de estados de ánimo y efectos del clima. Se ha dicho que únicamente Turner antes que él había logrado pintar semejante dramatismo y evocaciones sensibles en escenas del mar. Tan sólo en 1910, Nolde creó una serie de trece paisajes marinos de otoño. Esta serie la continuó al año siguiente.



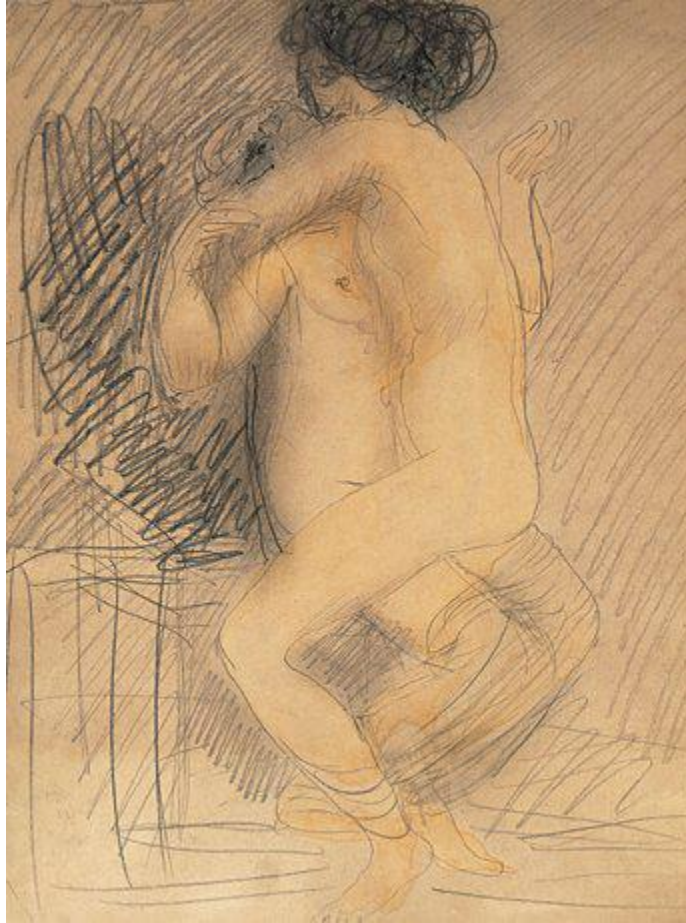
669. Auguste Rodin, *Hedonismo*.

Lápiz de plomo y esfumado,
sobre papel color crema, 25 x 32,9 cm.
Museo Rodin, París (Francia).



670. Auguste Rodin,

El demonio de Milton, hacia 1900. Lápiz de plomo, esfumado, acuarela, aguada sobre papel color crema, 32,7 x 25 cm. Museo Rodin, París (Francia).



671. Auguste Rodin, *Pareja sáfica sentada*.

Lápiz de plomo, esfumado, acuarela,
aguada sobre papel color crema, 32,6 x 25,2 cm.

Museo Rodin, París (Francia).



672. Egon Schiele,

Muchacha acostada, con vestido azul oscuro, 1910.

Aguada, acuarela y lápiz, con contorno blanco, 45 x 31,3 cm.

Colección Privada, gentileza de la Galería St. Etienne,
Nueva York (Estados Unidos).



673. Egon Schiele,
Muchacha con las piernas cruzadas, 1911.
Lápiz y gouache sobre papel. Colección Privada.



674. Egon Schiele, *Desnudo femenino*, 1910.
Aguada, acuarela y lápiz negro, con contorno blanco,
44,3 x 30,6 cm. Colección de impresiones,
El Albertina, Viena (Austria).



675. Egon Schiele,

Desnudo sobre tela de color, 1911.

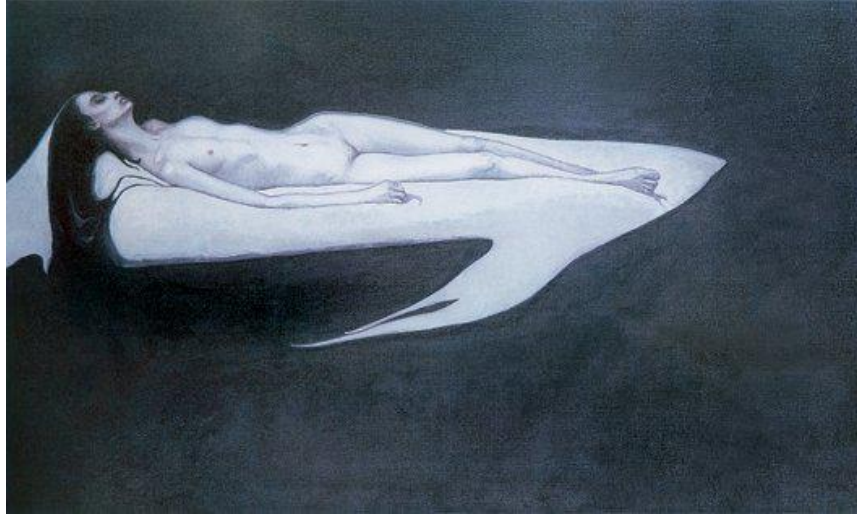
Acuarela y lápiz, con contorno blanco,
48 x 31 cm. Colección Privada.



676. Egon Schiele,

Dos Muchachas (Amantes), 1911.

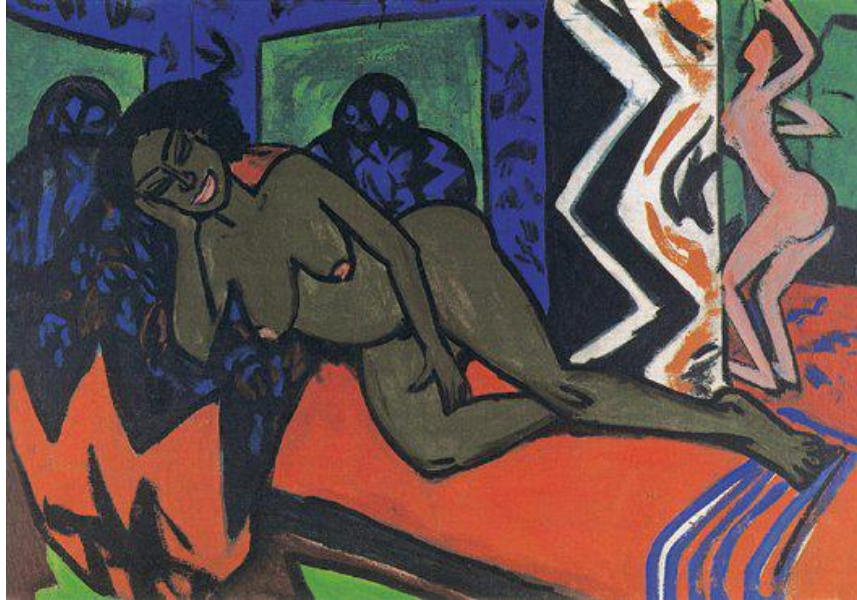
Gouache, acuarela y lápiz sobre papel,
48,3 x 30,5 cm. Colección Privada.



677. Romaine Brooks, *Le Trajet* (*El cruce*), 1911.

Óleo sobre tela, 115,2 x 191,4 cm.

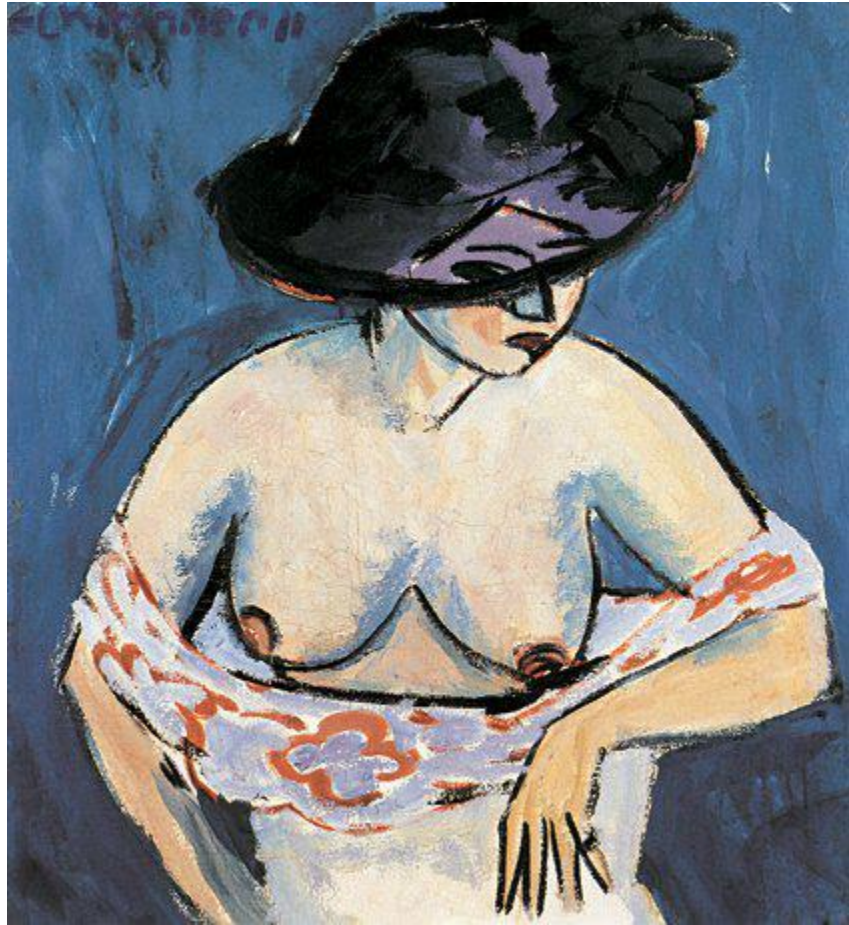
Museo Smithsoniano de Arte Americano,
Washington, D.C. (Estados Unidos).



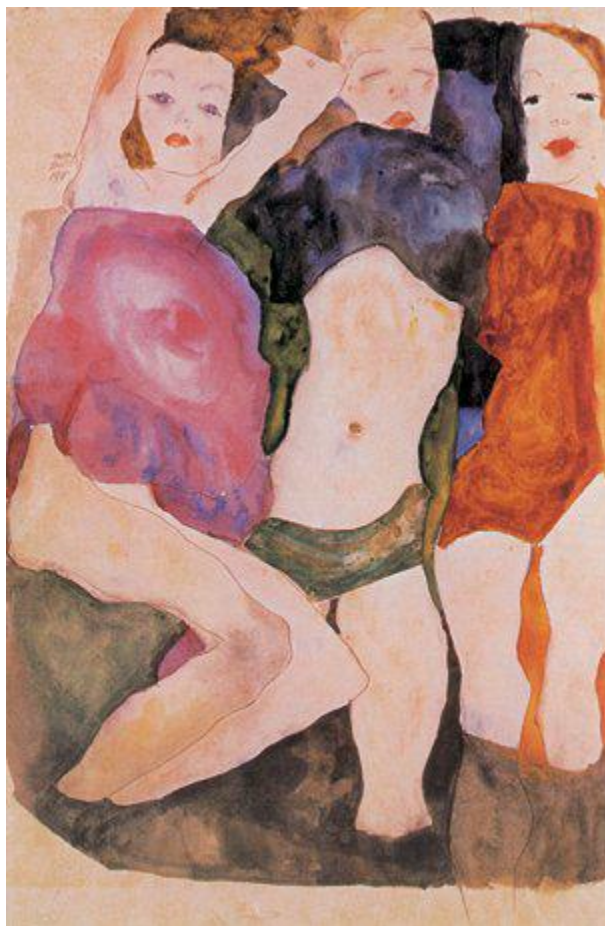
678. Ernst Ludwig Kirchner, *Milly durmiendo*, 1911.

Óleo sobre tela, 64 x 90,5 cm.

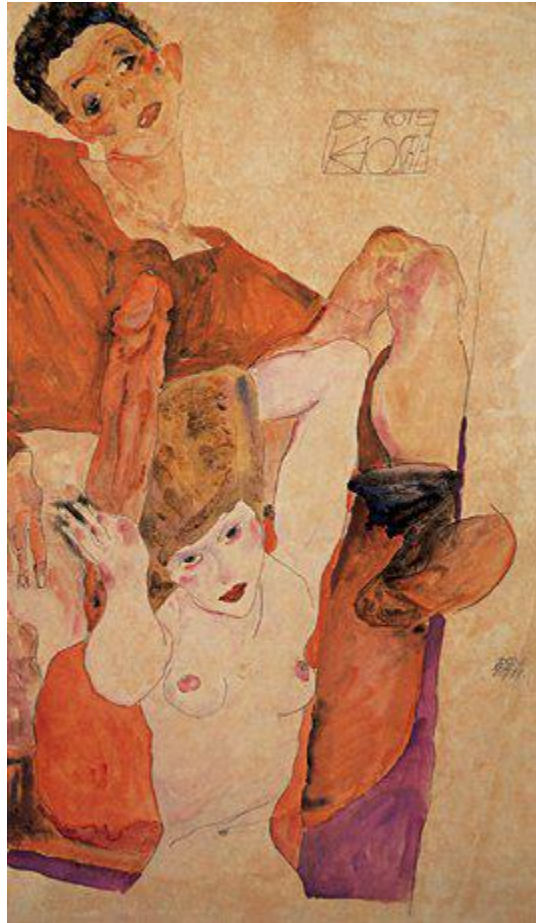
Museo de Arte de Bremen, Bremen (Alemania).



679. Ernst Ludwig Kirchner,
Desnudo con sombrero, 1911.
Óleo sobre tela, 76 x 70 cm.
Museo Ludwig, Colonia (Alemania).

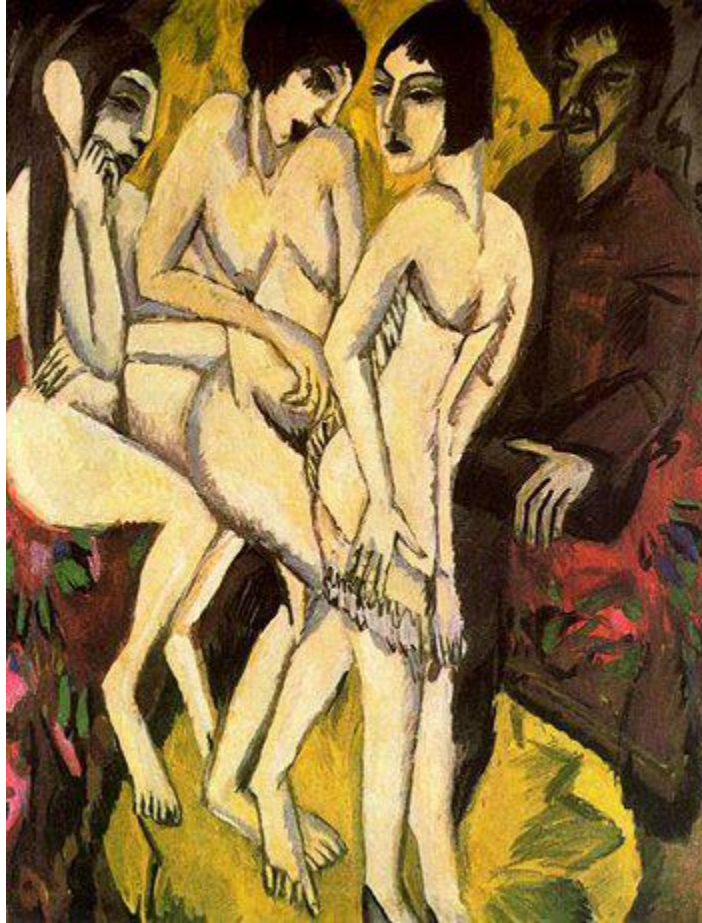


680. Egon Schiele, *Tres muchachas*, 1911.
Acuarela y lápiz, 48 x 31,5 cm. Colección Privada.



681. Egon Schiele, *La hostia roja*, 1911.

Acuarela y lápiz, 48,2 x 28,2 cm. Colección Privada,
gentileza de la Galería St. Etienne,
Nueva York (Estados Unidos).

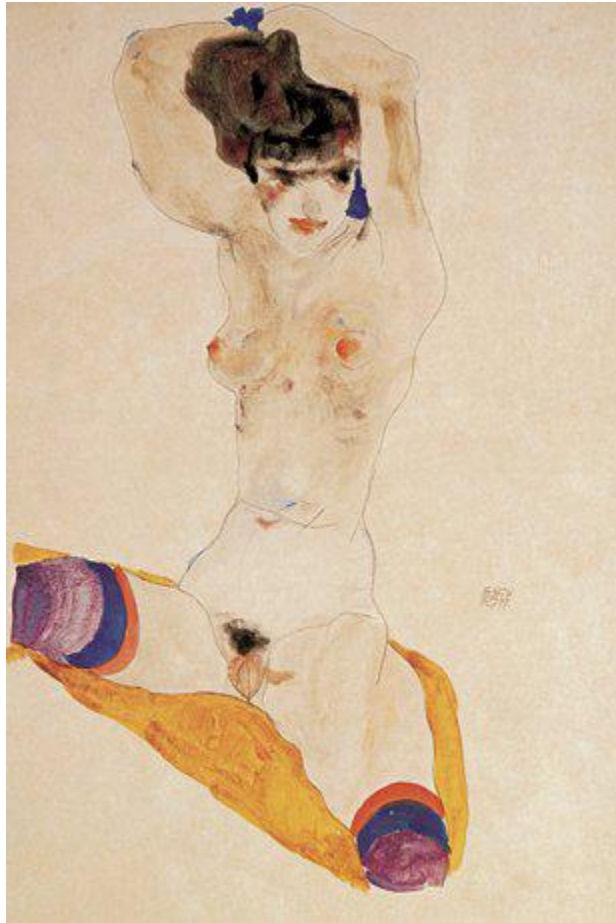


682. Ernst Ludwig Kirchner,

El juicio de París, 1912.

Óleo sobre tela, 111,5 x 88,5 cm.

Museo Wilhem-Hack, Ludwigshafen (Alemania).



683. Egon Schiele,

*Muchacha desnuda sentada con los brazos
levanta dos por encima de la cabeza, 1911.*

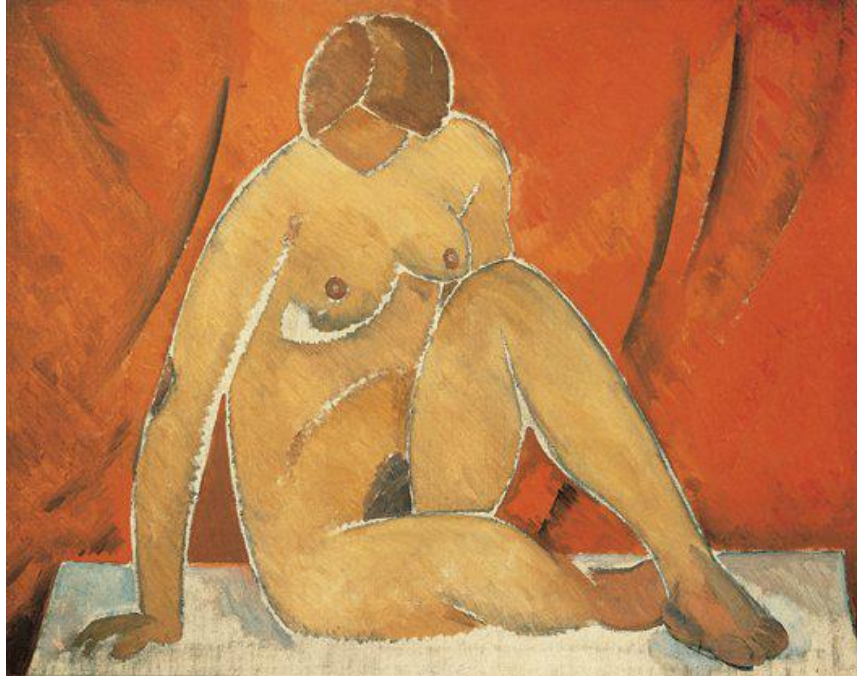
Grafito y acuarela sobre papel,
48,2 x 31,4 cm. Colección Privada.



684. Egon Schiele, *Viéndose en sueños*, 1911.

Acuarela y lápiz, 48 x 32 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York
(Estados Unidos).



685. Vladimir Tatlin, *Desnudo*, 1910-1914.

Óleo sobre tela, 104,5 x 130,5 cm.

Museo del Estado, San Petersburgo (Rusia).



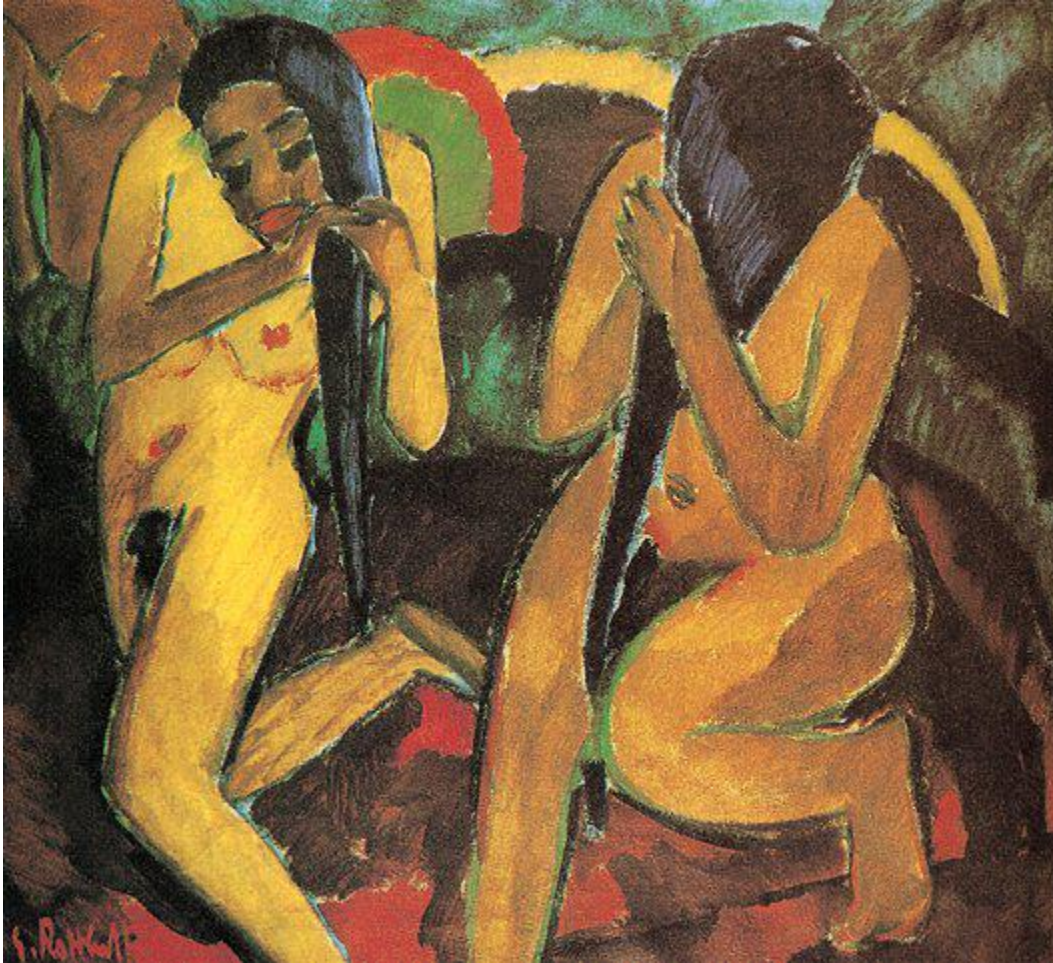
686. Vladimir Tatlin, *Desnudo reclinado*, 1912.
Óleo sobre tela, 106 x 142 cm. Archivos Nacionales
rusos de Arte y Literatura, Moscú (Rusia).



687. Egon Schiele, *Desnudo en cuclillas*
con zapatos y medias oscuras, de espaldas, 1912.
Aguada, acuarela y lápiz sobre papel, 48,9 x 32 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Estados Unidos).



688. Gustav Klimt, *Desnudo boca abajo y acurrucándose*, 1912-1913.
Lápiz de grafito, rojo, azul y blanco,
37 x 55,8 cm. Colección Privada.



689. Karl Schmidt-Rottluff,
“*Nach dem Bade*” (*Después del baño*), 1912.
Óleo sobre tela, 87 x 95 cm. Galería de los
Nuevos Maestros, Dresde (Alemania).



690. Wilhelm Lehmbruck, *Mujer arrodillada*, 1911.

Piedra de molde, 176,5 x 142,2 x 68,6 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).

Aunque se asoció con las metas espirituales y pretendió ir más allá del naturalismo que caracteriza al Expresionismo alemán, su trabajo está marcado por una mayor delicadeza y enfoque en la silueta. Mientras la forma de la mujer se pronuncia, el cuerpo se vuelve alargado y atenuado de un modo que sería típico del trabajo de Lehmbruck para el resto de su vida. Profundamente consciente de las posibilidades composicionales de la línea, los trabajos de Lehmbruck son sorprendentemente complejos y a menudo revelan caracteres muy diferentes y dinámicas formales cuando se ven desde ángulos distintos. Con frecuencia, hay poca información anecdótica aquí, y el artista se concentra en la espiritualidad interior sugerida por el ángulo bajo de la cabeza, la mano levantada y la postura de rodillas.

Verdaderamente, Lehmbruck reconoció la esencia de esta postura en las imágenes de la Madona arrodillada, y la puso al servicio de sugerir un sentido más universal de meditación.



691. Joseph Antoine Bernard,

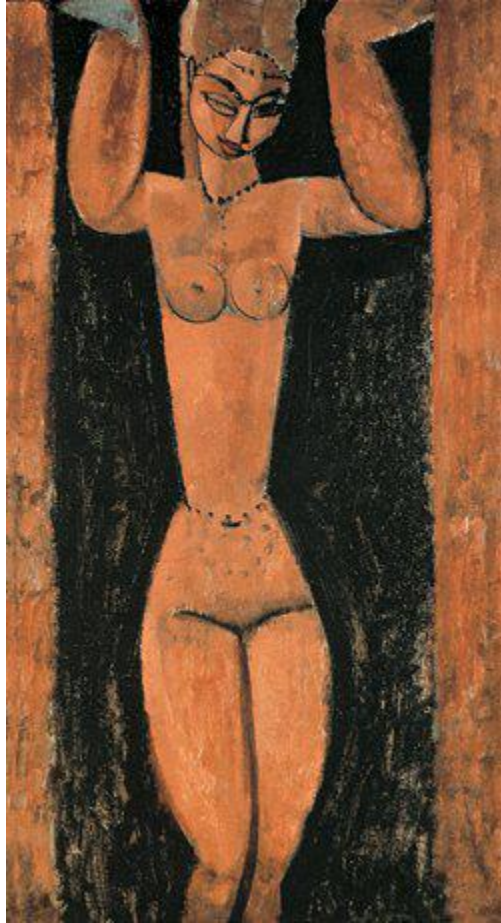
El aguador, 1912.

Bronce, 175 x 40 x 52 cm.

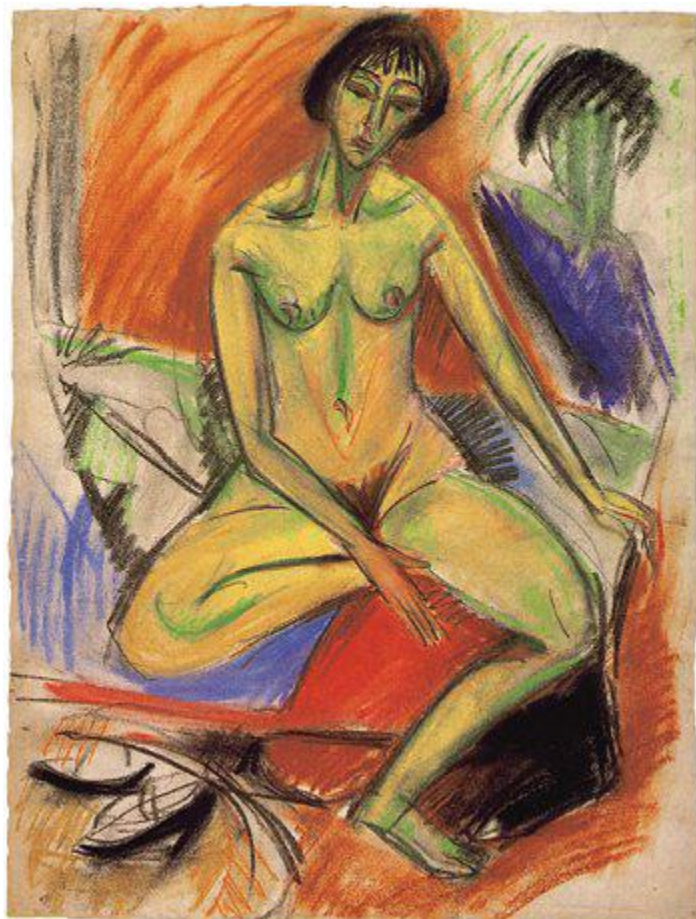
Museo de Orsay, París (Francia).



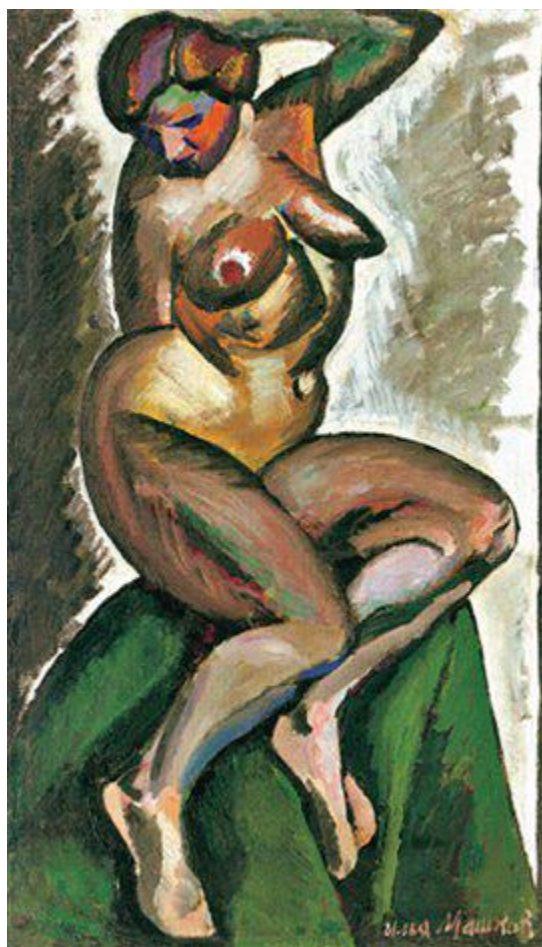
692. Amedeo Modigliani,
Figura en pie, hacia 1912-1913.
Piedra caliza, 163 x 32 x 30 cm.
Galería Nacional de Australia,
Canberra (Australia).



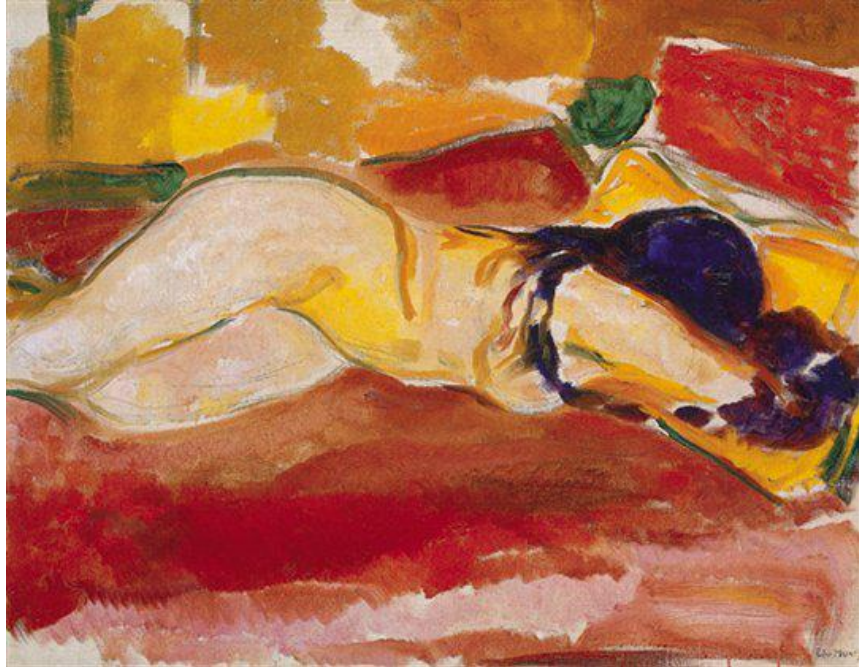
693. Amedeo Modigliani,
Cariátide, 1912. Óleo sobre tela, 81 x 46 cm.
Museo de Arte Sogetsu, Tokio (Japón).



694. Ernst Ludwig Kirchner,
Desnudo sentado, 1913. Pastel, 67,7 x 50,7 cm.
Museo Sprengel, Hanóver (Alemania).



695. Ilya Mashkov,
Modelo sentada del artista, 1912-1913.
Óleo sobre tela, 120 x 170 cm.
Galería regional de pintura, Vologda (Rusia).



696. Edvard Munch,
Desnudo femenino reclinado, 1912-1913.
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.
Museo de Arte de Hamburgo, Hamburgo (Alemania).



697. Egon Schiele, *Wally en blusa roja, con las rodillas en alto*, 1913.

Aguada, acuarela y lápiz, 31,8 x 48 cm.

Colección Privada.



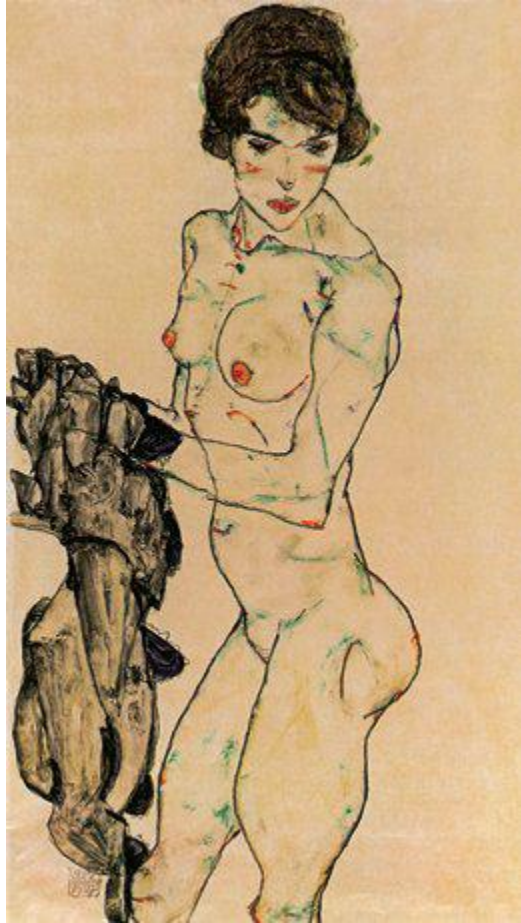
698. Egon Schiele, *Mujer con medias negras*, 1913.

Aguada, acuarela y lápiz, 48,3 x 31,8 cm.

Colección Privada, gentileza de la Galería St. Etienne,
Nueva York (Estados Unidos).



699. Egon Schiele, *Desnudo recostado con piernas separadas*, 1914.
Gouache y lápiz, 30,4 x 47,2 cm. Colección de impresiones,
El Albertina, Viena (Austria).

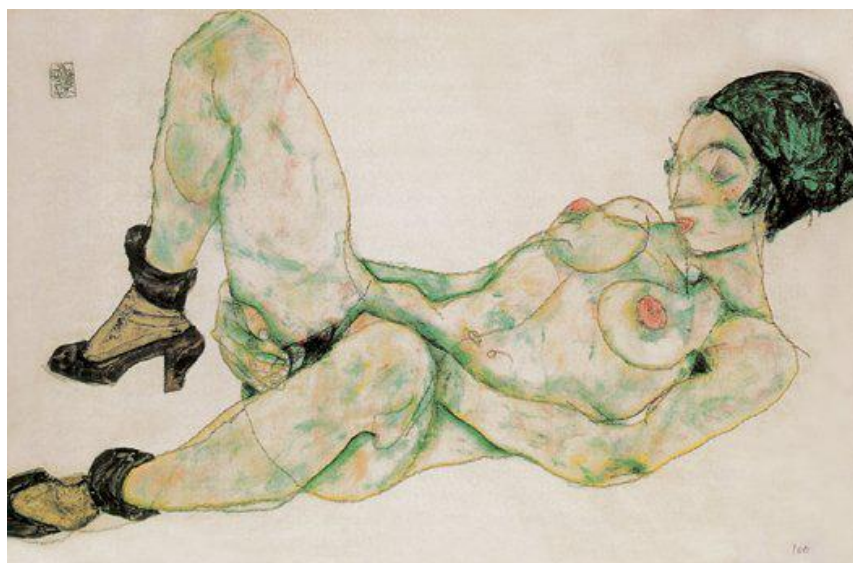


700. Egon Schiele,

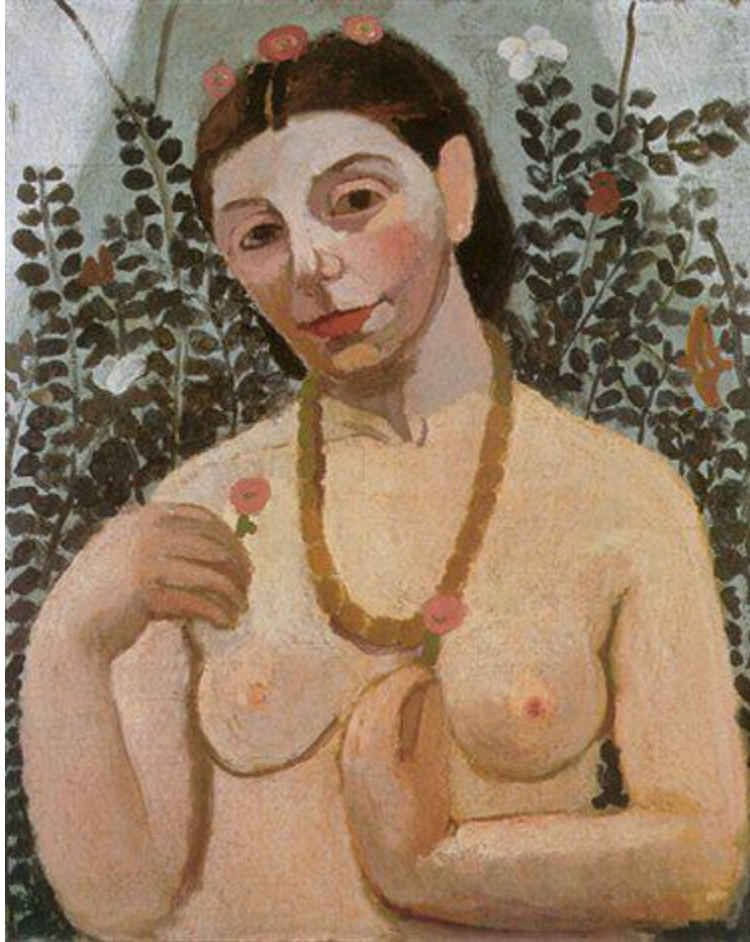
Desnudo de pie con sábana azul, 1914.

Gouache, acuarela y lápiz, 48,3 x 32 cm.

Museo Nacional Alemán, Nuremberg (Alemania).



701. Egon Schiele, *Desnudo con turbante verde*, 1914.
Gouache y lápiz, 32 x 48 cm. Colección Privada.



702. Paula Modersohn-Becker,
Autorretrato con collar de ámbar, 1906.
Óleo sobre tela, 62,2 x 48,2 cm.
Museo de Arte de Basilea, Basilea (Suiza).



703. Henri Gaudier-Brzeska,
Torso, 1914. Mármol, 25,2 x 98,2 x 7,7 cm.
Galería Tate Britain, Londres (Reino Unido).



704. Joseph Antoine Bernard,
Seguidora de Baco grande, 1912 - 1919.
Piedra, alt: 173 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



705. Rupert Carabin,
La leyenda de Saverne, 1914.
Madera, 82,9 x 17,4 x 18 cm.
Museo de Orsay, París (Francia).



706. Oskar Kokoschka,
La tempestad (La novia de los vientos), 1914.
Óleo sobre tela, 71 x 86 cm.
Museo de Arte de Basilea, Basilea (Suiza).

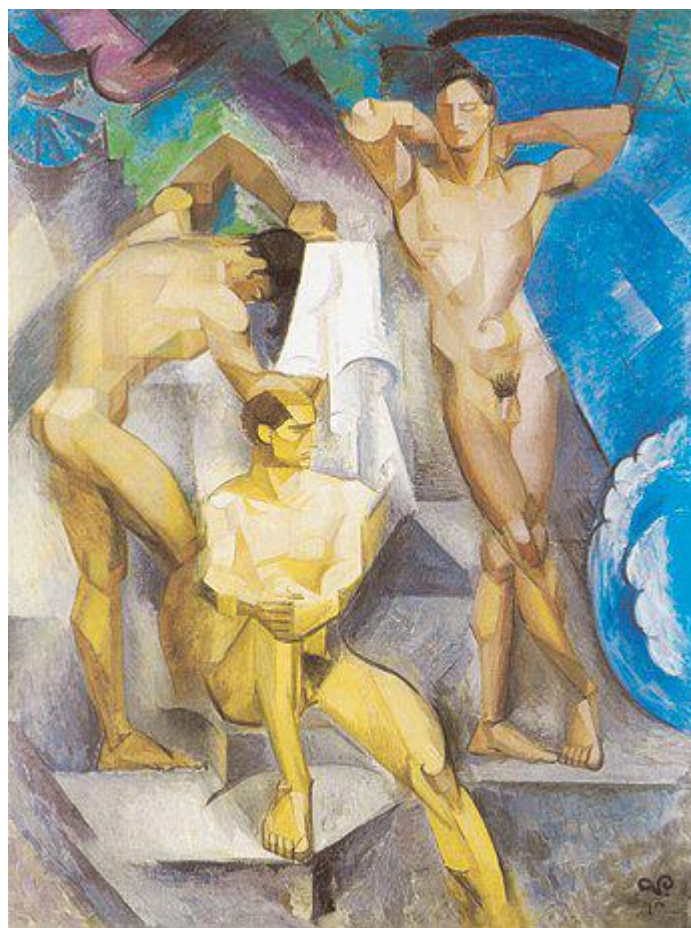
La que posiblemente sea la pintura más conocida de Kokoschka surgió de un apasionado romance que también se ha convertido en leyenda. Die Windsbraut (La tempestad) es una pintura grande, trabajada y retrabajada muchas veces. El título evocativo, que literalmente significa “novia de los vientos”, fue tomado del poeta Georg Trakl; originalmente, Kokoschka concibió a la pareja como los amantes wagnerianos Tristán e Isolda. En su primera etapa, la pintura estaba dominada por tonos rojos, sugiriendo la ardiente pasión, sin embargo, en su fase final, revela un testimonio de la experiencia pasional del propio artista, plasmada en matices fríos y ensoñadores de tonos verdes, azules, grises y rosas pálidos. Sin falsa modestia, Kokoschka describió la pintura como “mi obra más intensa y mejor lograda; la obra maestra que todo expresionista podría desear”. Las figuras, elevadas por encima de la realidad mundana, agitados por la tormenta amorosa de su abrazo, representan al propio Kokoschka y a Alma Mahler, la dueña de su pensamiento e inspiración por largos años.

Oskar KOKOSCHKA
(Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980)

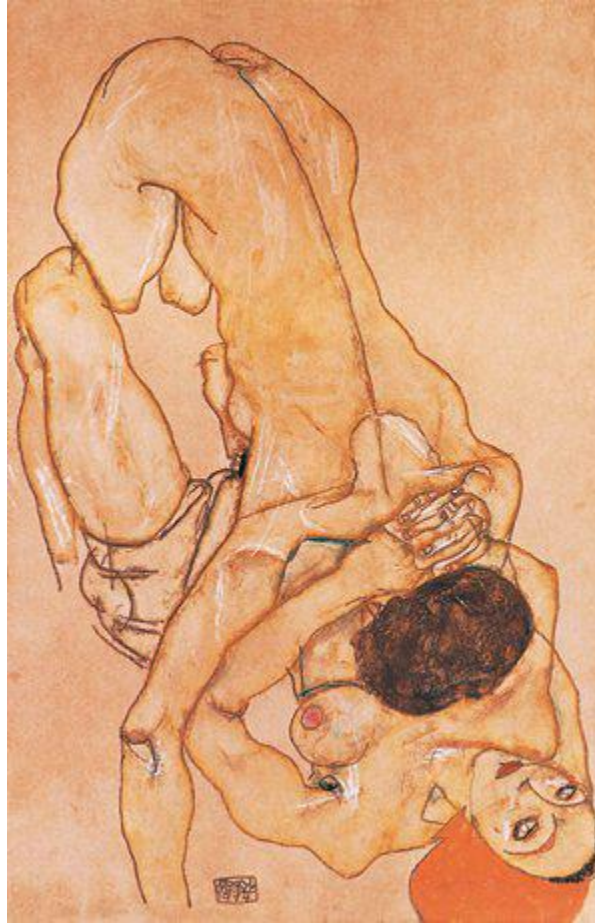
Oskar Kokoschka pintó algunos de los más importantes trabajos del expresionismo e implantó un nuevo estándar en el retratismo moderno. Hacia el final de su larga vida, su obra se describía como “expresionismo eterno”. Sin embargo, ha existido una fuerte tendencia entre los críticos y curadores a considerar sus primeras obras, particularmente las de sus “años de Viena”, de 1909 a 1914, como las mejores. Es cierto que Kokoschka creó algunas de sus más originales y sorprendentes obras literarias y visuales durante este periodo, pero siguió explorando los medios de una expresión potente en la pintura durante toda su vida.

Kokoschka fue también un escritor importante, y en la etapas posteriores de su vida llevó a cabo actividades de política cultural, como vocero de la oposición a la opresión nazi.

Kokoschka nació en la Baja Austria y emergió de un medio que todavía estaba embelesado con Klimt y con el Secesionismo vienés. Se hizo de un nombre cuando aún era estudiante en Kunstschau, en 1908, en Viena, con las obras que produjo bajo la guía del elegante Wiener Werkstätte. Las cualidades radicales e inquietantes de su obra ya podían reconocerse desde sus primeros trabajos. Se le apodó *Oberwildling* o “Jefe salvaje”. Kokoschka no estudió pintura. Estudió otras técnicas en la Kunstgewerbeschule (Escuela de artes y oficios), pero apenas se había graduado cuando comenzó su intensa relación con el género del retrato. Loos reconoció el talento crudo y precoz del joven artista y lo animó, en particular, a que se dedicara a los retratos. Por tanto, es adecuado que una de las primeras grandes obras de Kokoschka fuera el retrato de su mentor, pintado en 1909.



707. Georg Pauli,
Hombres jóvenes bañándose, 1914.
Óleo sobre tela. Museo Nacional de
Bellas Artes, Estocolmo (Suecia).

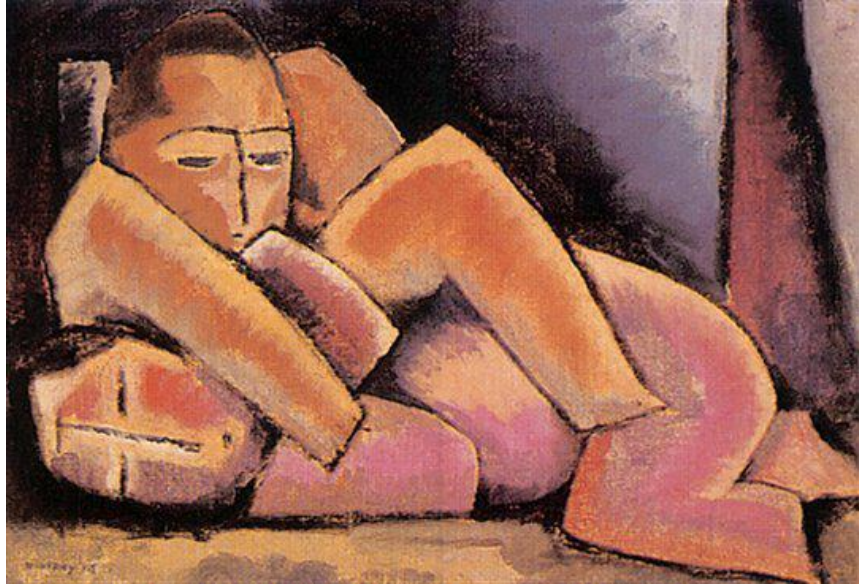


708. Egon Schiele,

Dos muchachas (Amantes), 1914.

Grafito y gouache sobre papel, 31 x 48 cm.

Colección Privada.



709. Man Ray, *Lovers*, 1914.
Óleo sobre tela, 24 x 35,2 cm.
Colección Sylvio Perstein, Amberes (Bélgica).



710. Gustav Klimt, *Semidesnudo yacente*, 1914.

Lápiz azul, 37 x 56 cm.

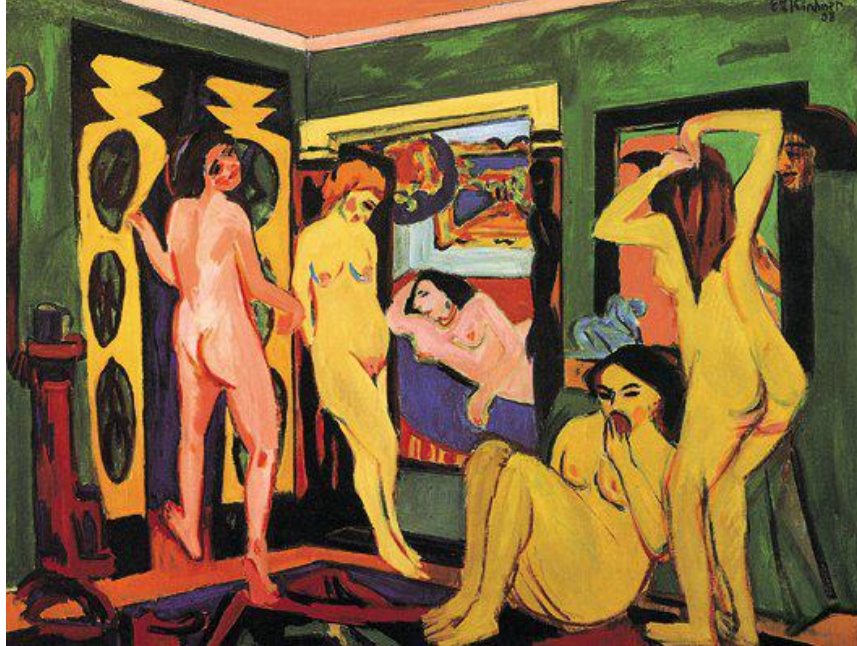
Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).



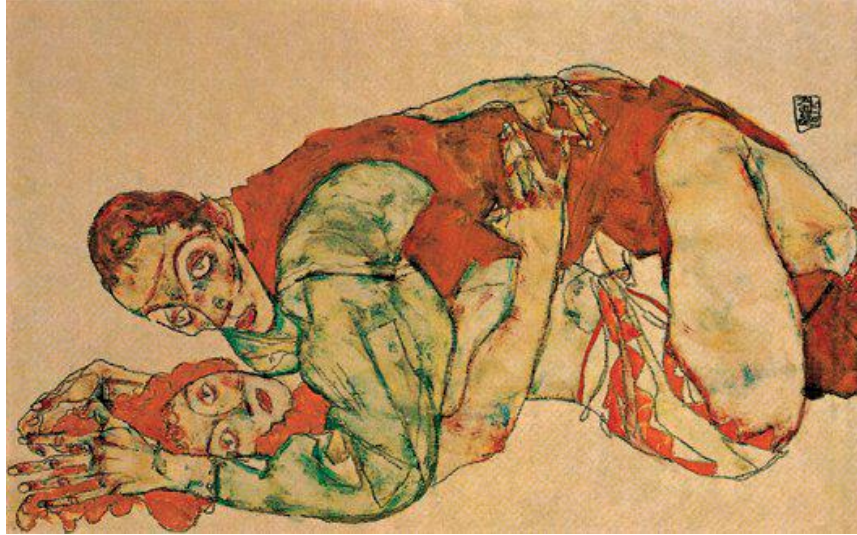
711. Gustav Klimt, *Amantes*, 1914.
Lápiz sobre papel, 37 x 56 cm. Colección Privada.



712. Gustav Klimt,
Dos desnudos femeninos boca abajo,
1914-1915. Lápiz, 54 x 35,3 cm.
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York (Estados Unidos).



713. Ernst Ludwig Kirchner,
Bañistas en un cuarto, 1909-1926.
Óleo sobre tela, 151 x 198 cm.
Museo de Sarre, Saarbrücken (Alemania).



714. Egon Schiele, *Coito*, 1915.

Aguada y lápiz, 31,6 x 49,8 cm.

Colección Rudolf Leopold, Viena (Austria).



715. Egon Schiele,

Dos muchachas abrazándose, 1915.

Aguada, acuarela y lápiz, 48 x 32,7 cm.

El Albertina, Viena (Austria).



716. Gustav Klimt,
Mujer sentada con los muslos separados, 1916.
Grafito, retoques blancos, lápiz rojo,
57 x 38 cm. Colección Privada.



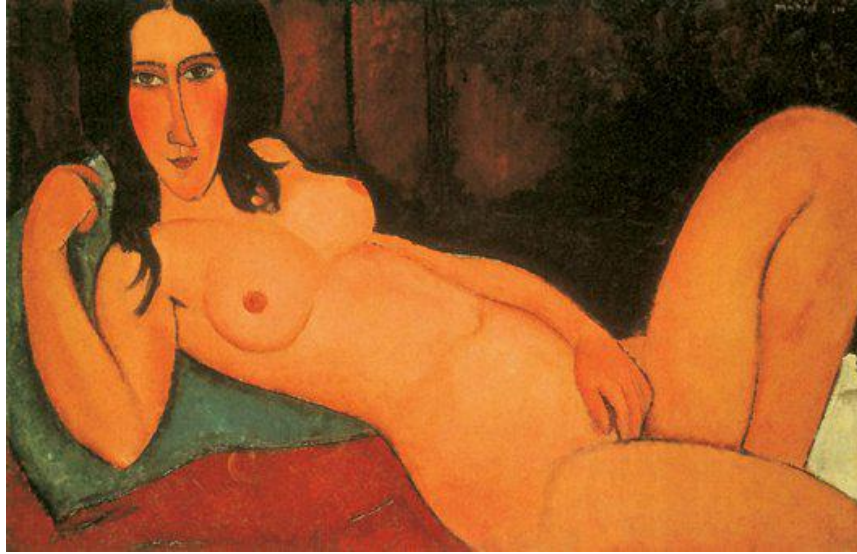
717. **Gustav Klimt**, *Amigas*, 1916-17.
Óleo sobre tela, 99 x 99 cm. Destruído en 1945.



718. Marc Chagall, *Amantes rosados* (detalle), 1916.
Óleo sobre tela, 28 x 40 cm.
Colección Privada, San Petersburgo (Rusia).



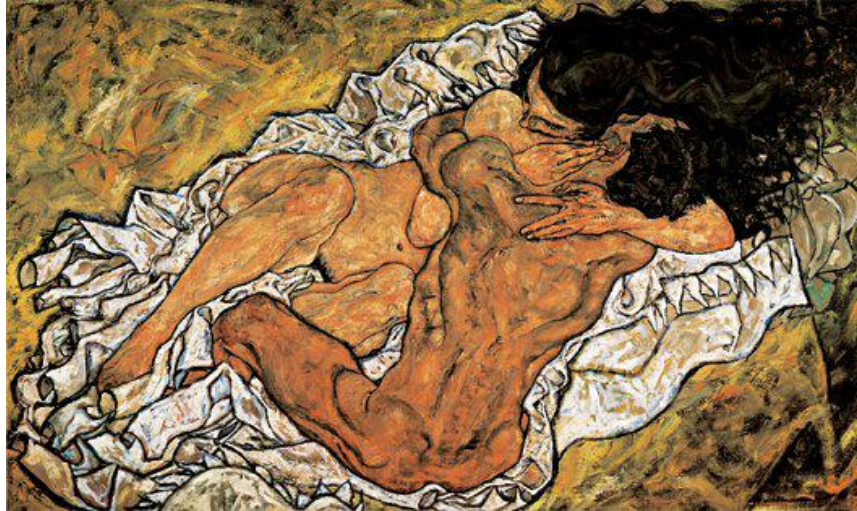
719. Gustav Klimt,
Judith II, 1909. Óleo sobre tela, 178 x 46 cm.
Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro,
Venecia (Italia).



720. Amedeo Modigliani,

Desnudo reclinado con el cabello suelto, 1917.

Óleo sobre tela, 60 x 92,2 cm. Colección del Museo de
Arte Moderno de la ciudad de Osaka, Osaka (Japón).

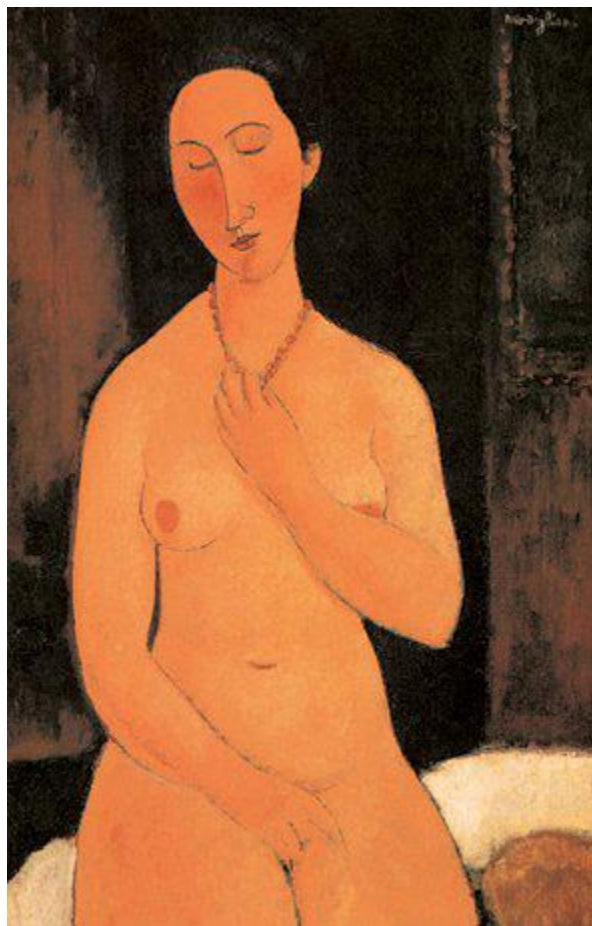


721. Egon Schiele, Abrazo (Amantes II), 1917.

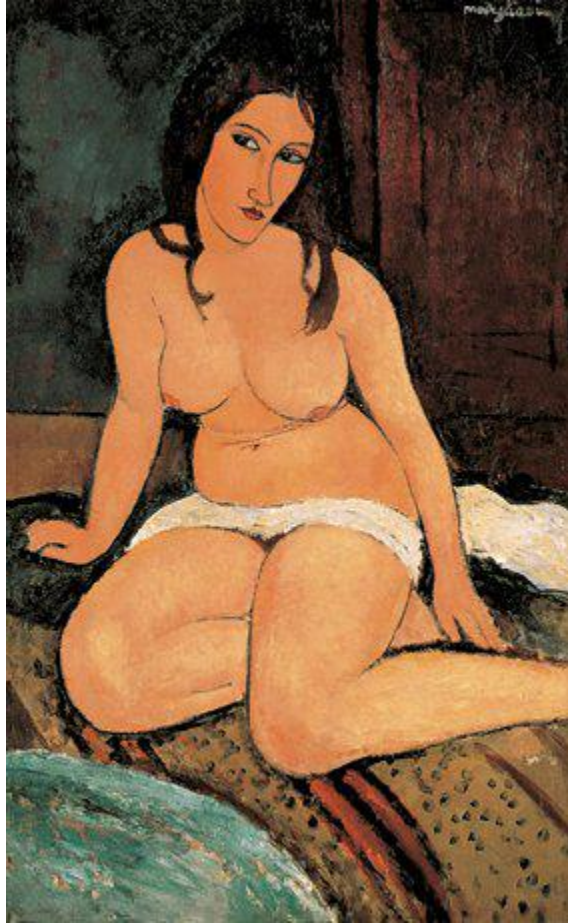
Óleo sobre tela, 100 x 170,2 cm.

Galería de Arte Austríaco del Belvedere, Viena (Austria).

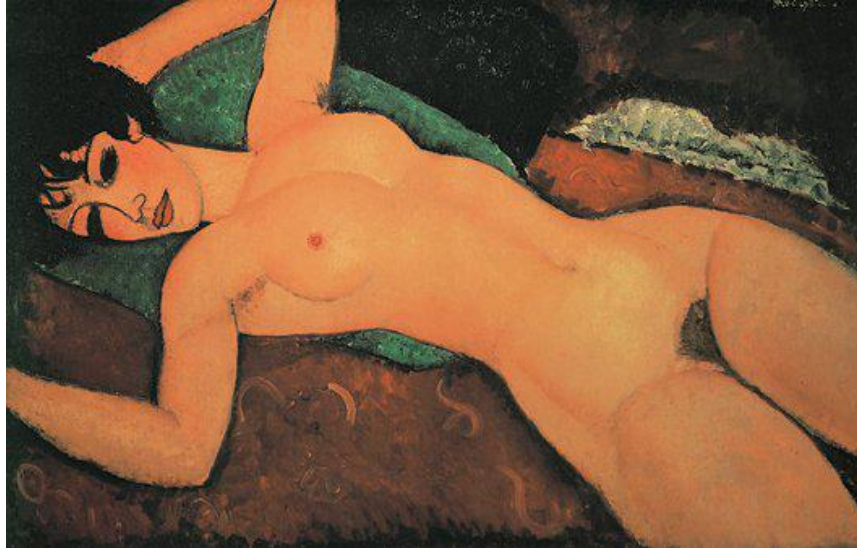
Ésta es una de las obras más conocidas de Schiele y la culminación de su nuevo estilo semi-clásico. La pareja se abraza afectuosamente y el artista besa a su esposa en la oreja. Por fin, el artista rinde homenaje a la unión de dos personas en un todo armonioso. Las líneas son suaves, los cabellos de las dos figuras se entrelazan y confunden, los pies desaparecen en una misma línea conjunta. Las formas masculina y femenina parecen sostenerse con la misma fuerza y ninguna de las dos está mirando ni se percata de que son observados. La sábana permanece arrugada como un simple recurso para cubrir los genitales femeninos, sin relacionarse con la naturaleza del acto sexual. No es una pintura pornográfica, sino una imagen de amor real. Es como si al fin Schiele se hubiera librado del concepto juvenil del sexo como tal y se entregara a disfrutar plenamente la relación con su mujer, Edith. Se muestran como dos personas satisfechas con su matrimonio y, a diferencia de pinturas anteriores, no están entregados al acto sexual, sino entrelazados en un abrazo de amor mutuo.



722. Amedeo Modigliani,
Desnudo sentado con collar, 1917.
Óleo sobre tela, 92 x 60 cm. Colección Privada.



723. Amedeo Modigliani,
Desnudo sentado, 1917. Óleo sobre tela,
76 x 116 cm. Real Museo de Bellas Artes,
Amberes (Bélgica).

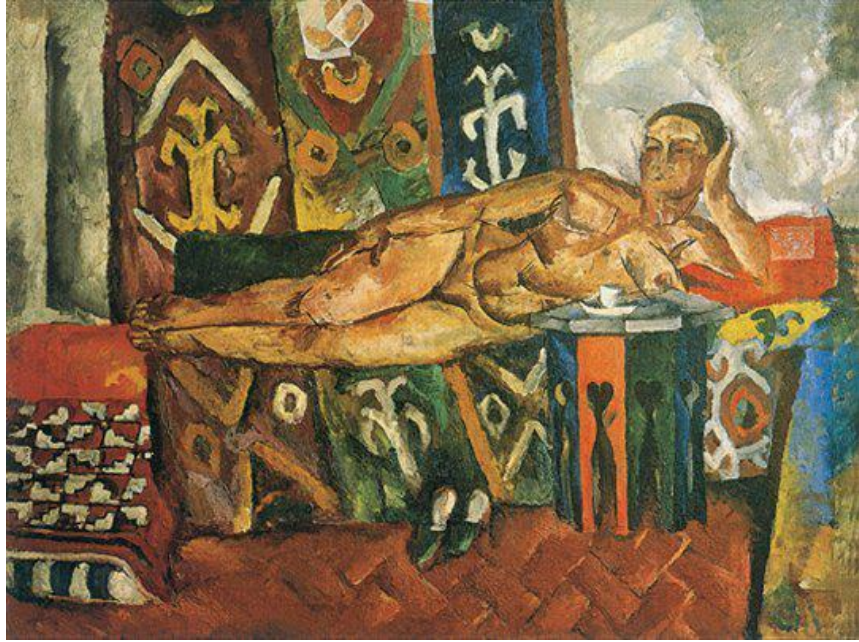


724. Amedeo Modigliani, *Desnudo rojo*, 1917.

Óleo sobre tela, 60 x 92 cm.

Colección Gianni Mattioli.

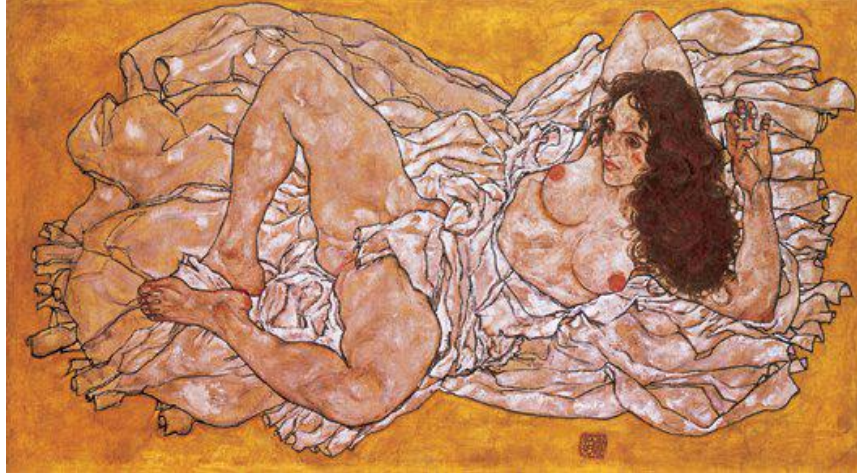
En esta pintura, que recuerda a la Maja desnuda (1800) de Goya, pueden apreciarse muchos de los signos distintivos de los desnudos de Modigliani en los años 1917-19. Es una obra abiertamente sexual. La modelo aparece tendida de espaldas sobre un almohadón, con los brazos echados hacia atrás y los senos desnudos, uno visto de perfil; el torso alargado y la pelvis de frente al espectador. Las piernas se muestran cortadas a medio muslo como un recurso para destacar las partes sexuales del cuerpo femenino. El cabello y los labios están delineados con cierto detalle y los ojos, negros y vacíos, parecen estar maquillados, imprimiendo a la mujer un rasgo de modernidad. Los ojos vacíos despersonalizan a la mujer, de manera que, aunque dirige su provocativa mirada al espectador, su mirada no muestra una expresión de individualidad. La inclinación de Modigliani por la escultura es clara en esta pintura, invitando al espectador a un repaso de su anatomía y el volumen de su cuerpo a través del medio pictórico.



725. Pyotr Konchalovsky, *Scherezada*, 1917.

Óleo sobre tela, 108 x 142 cm.

Museo de Bellas Artes, Tulle (Francia).



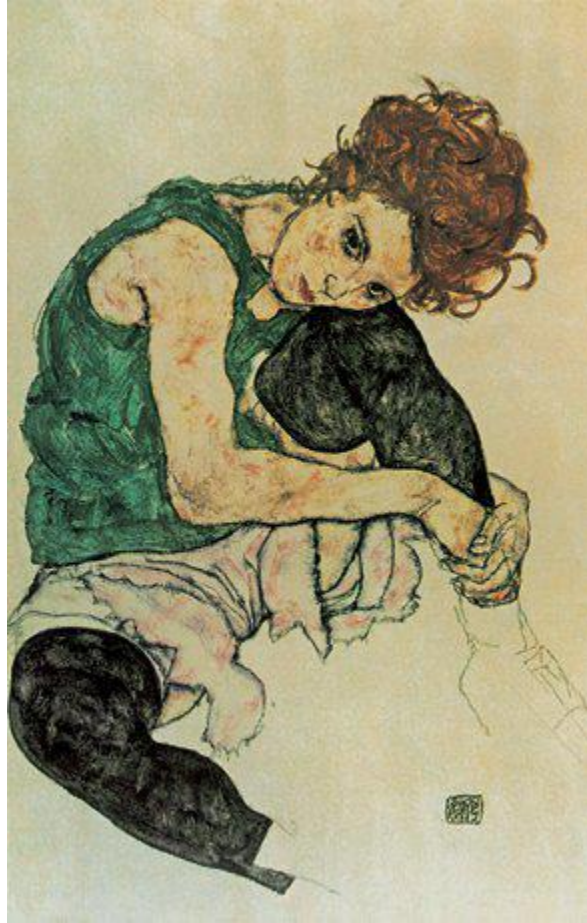
726. Egon Schiele, *Mujer acostada*, 1917.

Óleo sobre tela, 95,5 x 171 cm.

Colección Rudolf Leopold, Viena (Austria).



727. Egon Schiele, *Desnudo femenino acostado boca abajo*, 1917. Tiza negra y gouache, 29,8 x 46,1 cm. Colección de impresiones, El Albertina, Viena (Austria).



728. Egon Schiele,

Mujer sentada con la pierna doblada, 1917.

Gouache, acuarela y crayón negro, 46 x 30,5 cm.

Galería Národní, Praga (República Checa).



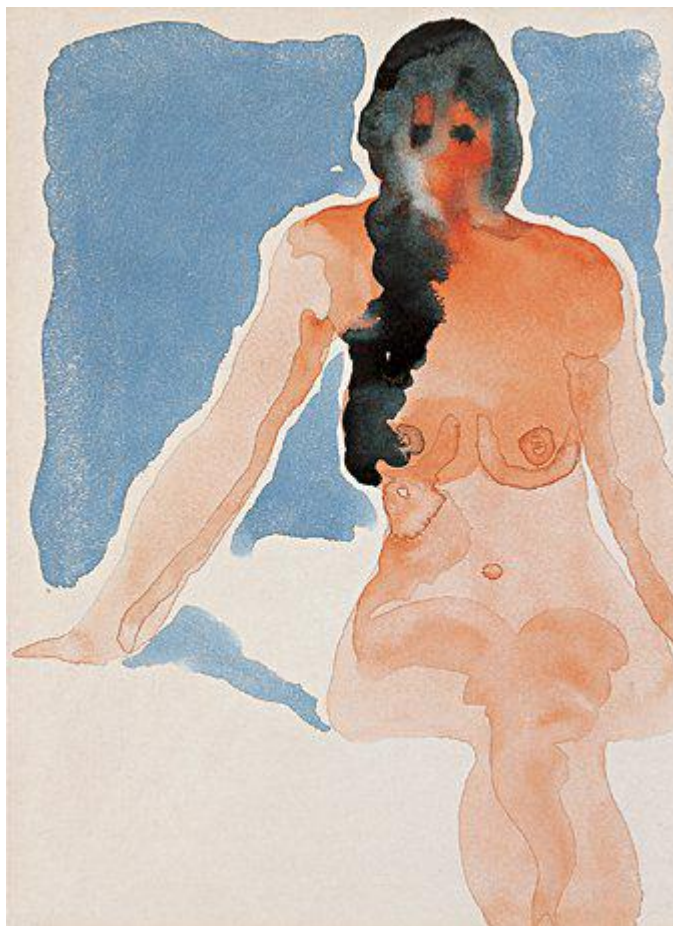
729. **Georgia O'Keeffe**, *Serie de desnudos VIII*, 1917.
Acuarela, 45,7 x 34,3 cm. Museo Georgia O'Keeffe,
Santa Fe (Estados Unidos).

Georgia O'KEEFFE
(Sun Prairie, Wisconsin, 1887 – Santa Fe, 1986)

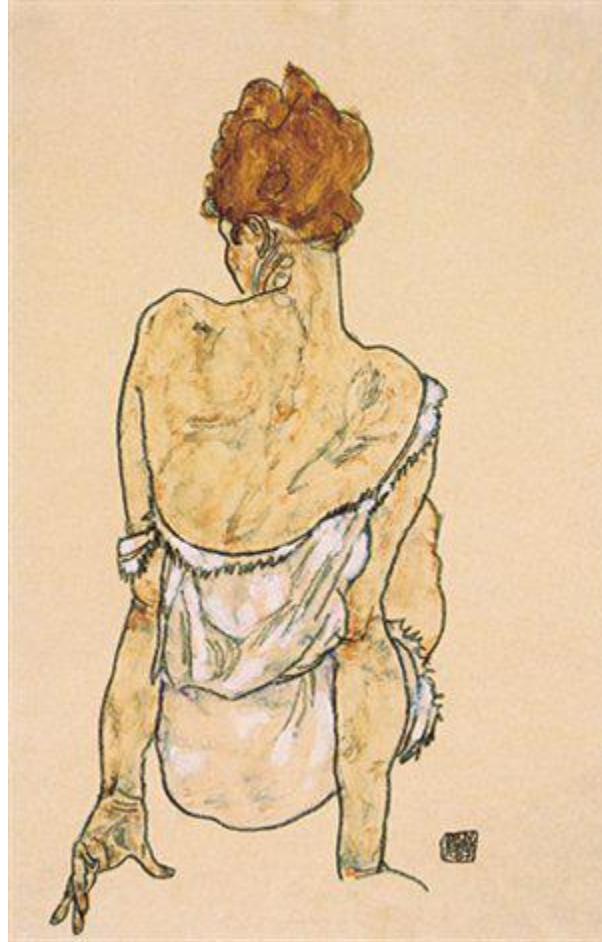
En 1905 Georgia viajó a Chicago a estudiar pintura en el Instituto de Arte de Chicago. En 1907 se inscribió en la Liga de estudiantes de arte en la ciudad de Nueva York, donde estudió con William Merritt Chase. Durante su estancia en Nueva York solía ir a la Galería 291, que era propiedad de su futuro esposo, el fotógrafo Alfred Stieglitz. En 1912, sus hermanas y ella estudiaron en la universidad con Alon Bement, que empleaba un método un tanto revolucionario para la

enseñanza del arte, concebido originalmente por Arthur Wesley Dow. En la clase de Bement, los estudiantes no copiaban mecánicamente la naturaleza, sino que se les enseñaban los principios del diseño usando formas geométricas. Trabajaban con ejercicios que incluían dividir un cuadrado trabajando dentro de un círculo y colocando un rectángulo en torno al dibujo, y luego organizando la composición mediante la recolocación, adición o eliminación de elementos. Parecía aburrido, y para muchos estudiantes lo era, pero Georgia encontró que estos estudios le daban al arte una estructura que le ayudó a comprender las bases de la abstracción.

Durante la década de 1920, O'Keeffe produjo también una gran cantidad de paisajes y estudios botánicos durante los viajes anuales que realizaba a Lake George. Gracias a sus conexiones en la comunidad artística de Nueva York, desde 1923 Stieglitz organizó una exhibición anual para O'Keeffe: sus obras llamaron mucho la atención y lograron alcanzar altos precios. Sin embargo, ella se resentía de las connotaciones sexuales que la gente asociaba a sus pinturas, en especial durante la década de 1920, cuando las teorías freudianas comenzaban a formar la "psicología pop". La herencia que nos ha legado es una visión única que traduce la complejidad de la naturaleza en formas sencillas para que podamos explorarla y realizar nuestros propios descubrimientos. Nos enseñó que hay poesía en la naturaleza y belleza en la geometría. La larga vida de trabajo de Georgia O'Keeffe nos muestra nuevas maneras de ver el mundo, directo desde sus ojos hasta los nuestros.



730. Georgia O'Keeffe,
Desnudo número IV, 1917.
Acuarela sobre papel, 30,5 x 22 cm.
Colección Lothar-Günther Buchheim.



731. Egon Schiele,

Mujer sentada en ropa interior, Vista posterior, 1917.

Gouache, acuarela y lápiz negro, 45,9 x 29,4 cm.

Colección Ronald S. Lauder y Serge Sabarsky,

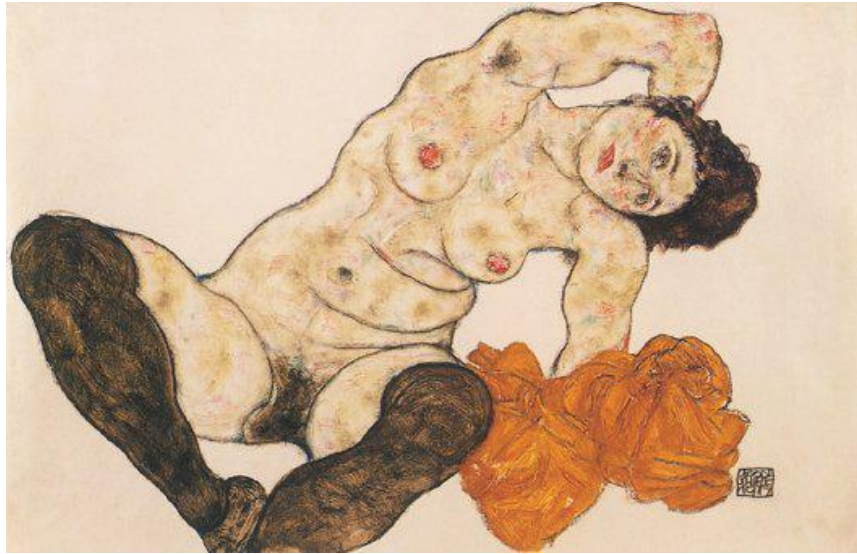
Nueva York (Estados Unidos).



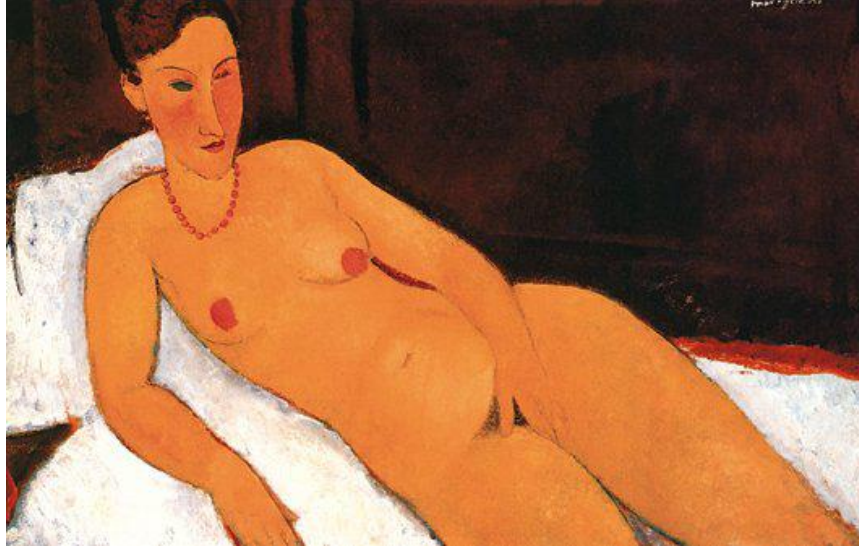
732. Egon Schiele,
Mujer hincada semidesnuda, 1917.
Gouache, lápiz negro y de plomo,
28 x 42,5 cm. Colección Privada.



733. Egon Schiele, *Mujer sentada con medias color violeta*, 1917.
Tiza negra y gouache, 29,6 x 44,2 cm. Colección Privada.



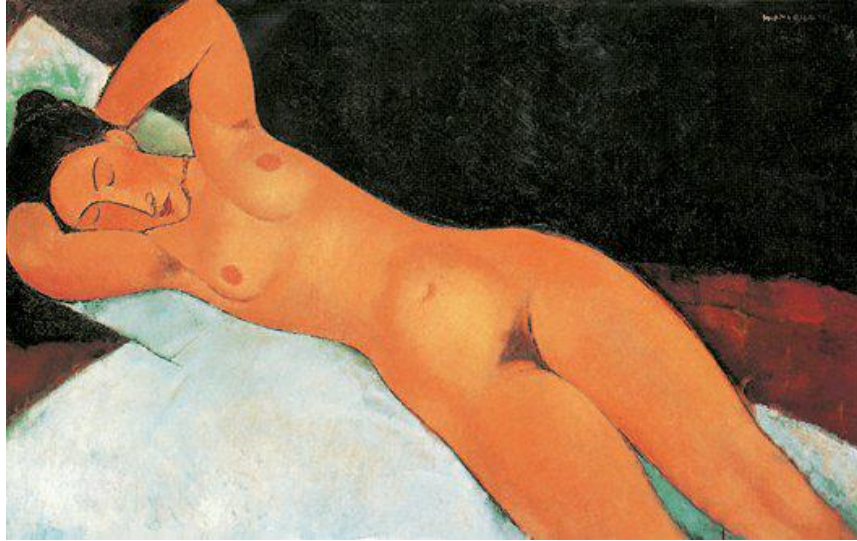
734. Egon Schiele, *Desnudo reclinado con toalla amarilla*, 1917.
Gouache y lápiz negro sobre papel, 29 x 45,7 cm.
Colección Privada, Richard Nagy Ltd.



735. Amedeo Modigliani, *Desnudo con collar*, 1917.

Óleo sobre tela, 64,4 x 99,4 cm.

Museo Allen, Oberlin (Estados Unidos).

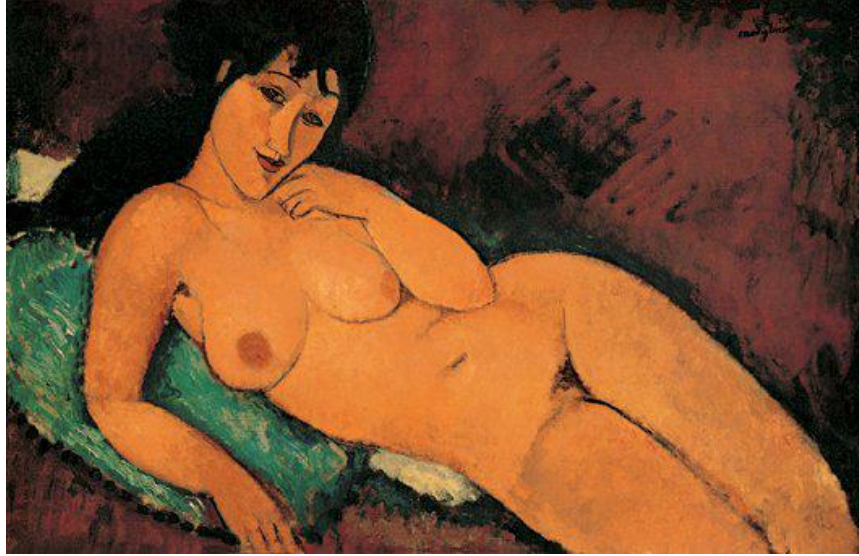


736. Amedeo Modigliani, *Desnudo*, 1917.

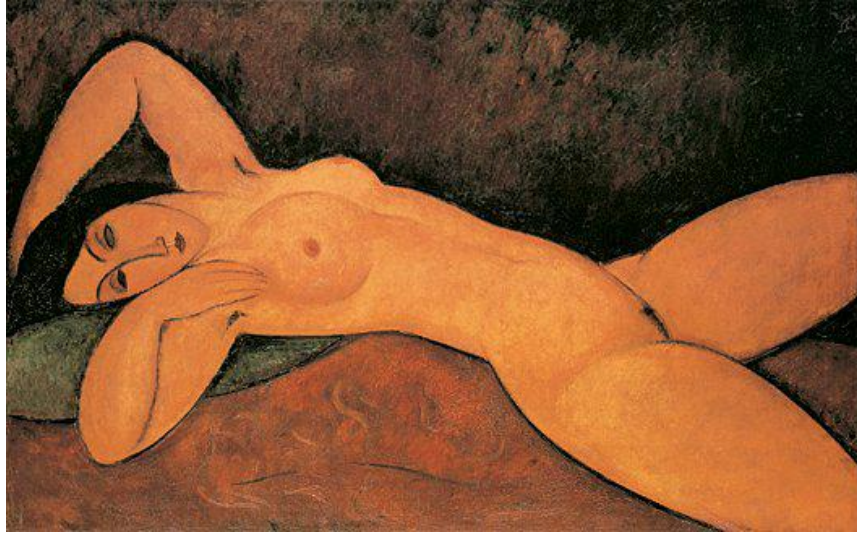
Óleo sobre tela, 73 x 116 cm.

Museo Solomon R. Guggenheim,

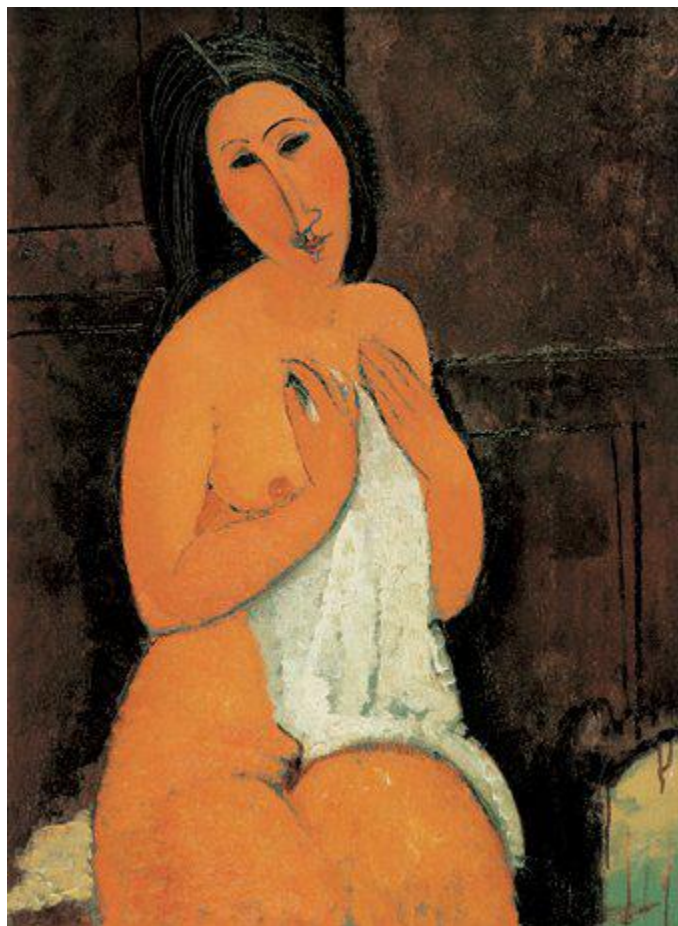
Nueva York (Estados Unidos).



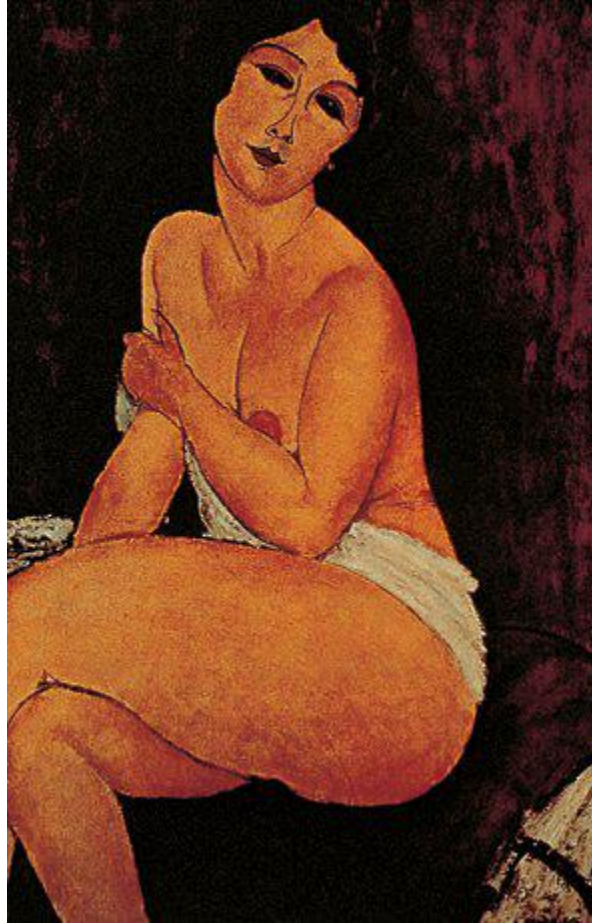
737. Amedeo Modigliani,
Desnudo echado sobre un cojín azul, 1917.
Óleo sobre tela, 65,4 x 100,9 cm.
Galería Nacional de Arte,
Washington D.C. (Estados Unidos).



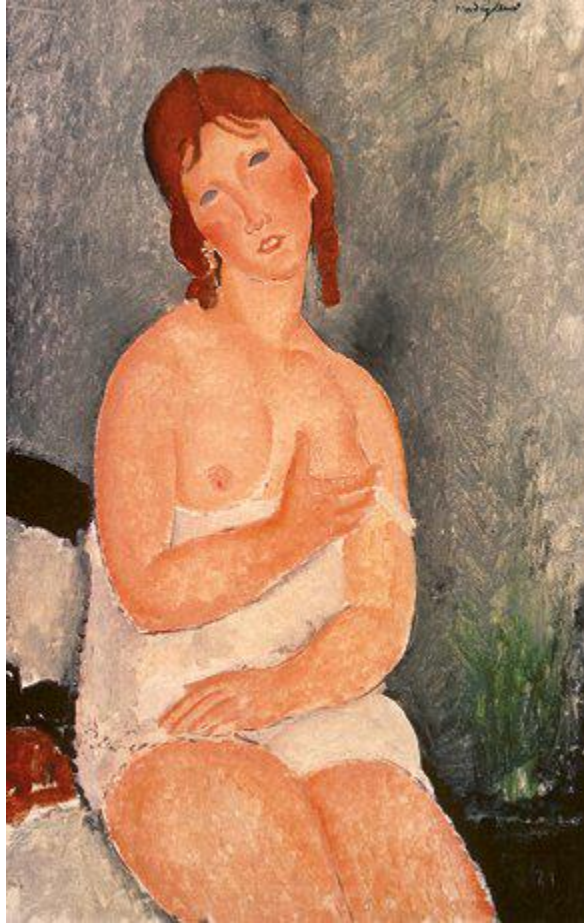
738. Amedeo Modigliani, *Desnudo*, 1917.
Óleo sobre tela, 72 x 117 cm. Colección Privada.



739. Amedeo Modigliani,
Desnudo sentado, hacia 1917.
Óleo sobre tela, 31,2 x 23,9 cm.
Colección Privada.



740. Amedeo Modigliani,
Desnudo femenino sentado, 1917.
Óleo sobre tela, 180 x 62 cm. Colección Privada.



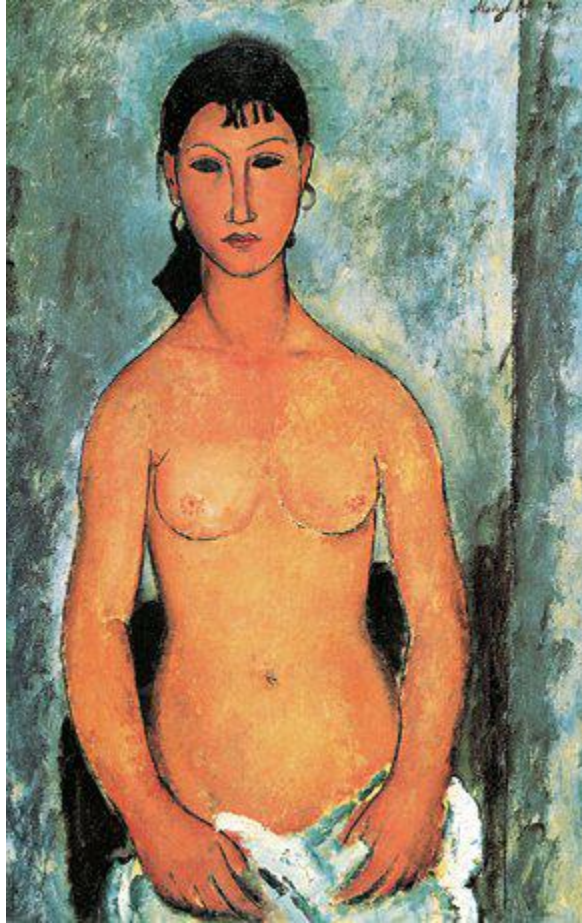
741. Amedeo Modigliani,
Muchacha pelirroja con camisa, 1918.
Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Colección Privada.



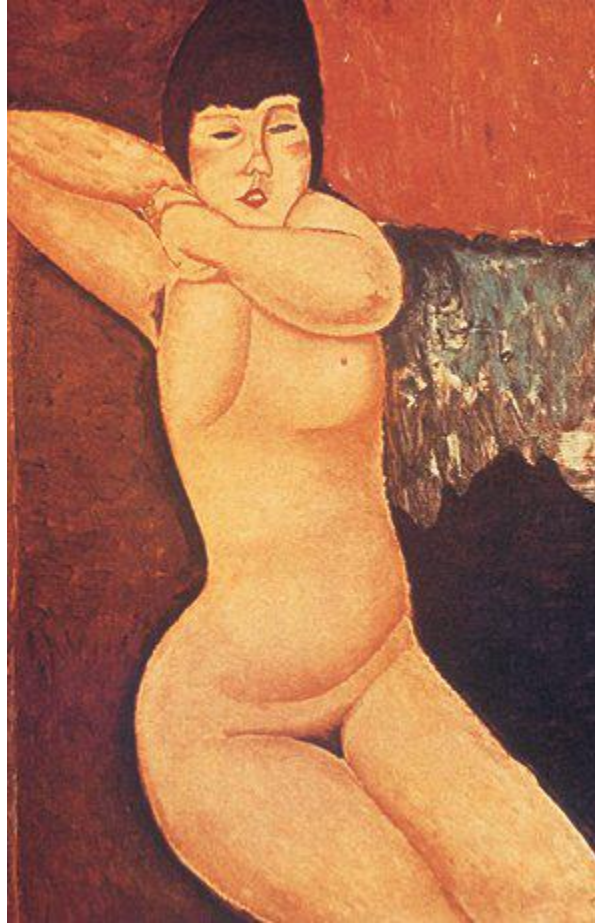
742. Gustav Klimt,
Adán y Eva (sin terminar), 1917-1918.
Óleo sobre tela, 173 x 60 cm.
Galería de Arte Austríaco del Belvedere,
Viena (Austria).



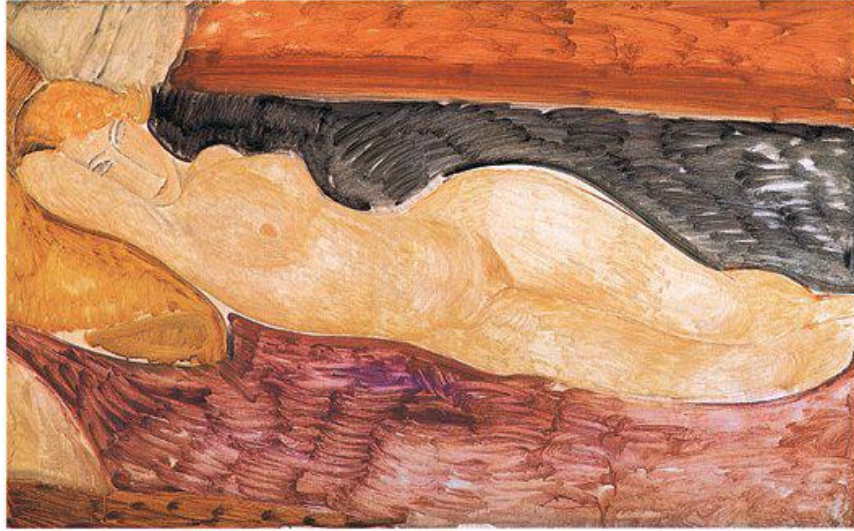
743. **Gustav Klimt**, *La novia* (sin terminar), 1917-1918.
Óleo sobre tela, 166 x 190 cm. Colección Privada.



744. Amedeo Modigliani,
Desnudo en pie (Elvira), 1918.
Óleo sobre tela, 92 x 60 cm.
Museo de Arte, Berna (Suiza).



745. Amedeo Modigliani,
Desnudo reclinado con manos asidas, 1918.
Óleo sobre tela, 64,7 x 100 cm.
Colección Privada.



746. Amedeo Modigliani, *Desnudo recostado*, 1918.

Óleo sobre tela, 73 x 116 cm.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Italia).



747. John Sargent, *Soldados nadando*, 1918.

Acuarela y grafito sobre papel tejido, 39 x 52,8 cm.

Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Estados Unidos).

John SARGENT
(Florenxia, 1856 – Londres, 1925)

Sargent nació en Florenxia, en 1856, hijo de padres muy cultos. Cuando Sargent ingresó en la escuela de Carolus-Duran logró mucho más que los alumnos promedio. Su padre fue un caballero retirado de Massachusetts que había practicado la medicina en Filadelfia. La vida hogareña de Sargent estuvo rodeada de refinamiento, y fuera de ella, lo influyó la belleza de Florenxia, combinada con el encanto del cielo y las colinas, las maravillas del arte en las galerías y las oportunidades de una sociedad intelectual y artística. Gracias a ello, cuando Sargent llegó a París, no sólo era un hábil dibujante y pintor, resultado de su estudio de los maestros italianos, sino que también tenía un gusto refinado y cultivado, lo que tal vez tuvo una mayor influencia en su carrera. Más tarde, en España, encontró su propio y brillante método gracias, sobre todo, a las lecciones aprendidas de Velázquez.

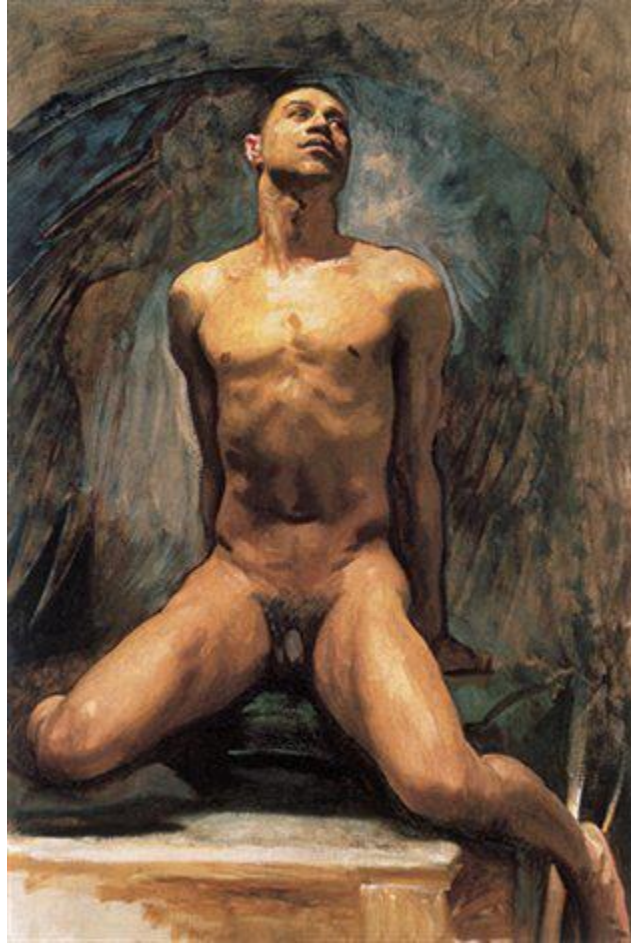
Sargent era de origen estadounidense, pero otros lo reclaman como ciudadano del mundo, o cosmopolita. Salvo por algunos meses con largos periodos de por medio, Sargent pasó su vida en el extranjero. Las influencias artísticas que más lo afectaron fueron las europeas. Sin embargo, su calidad de estadounidense puede detectarse en su extraordinaria facilidad para absorber impresiones, en la individualidad que evolucionó y en la sutileza y reserva de sus métodos, cualidades que son características de lo mejor del arte estadounidense.



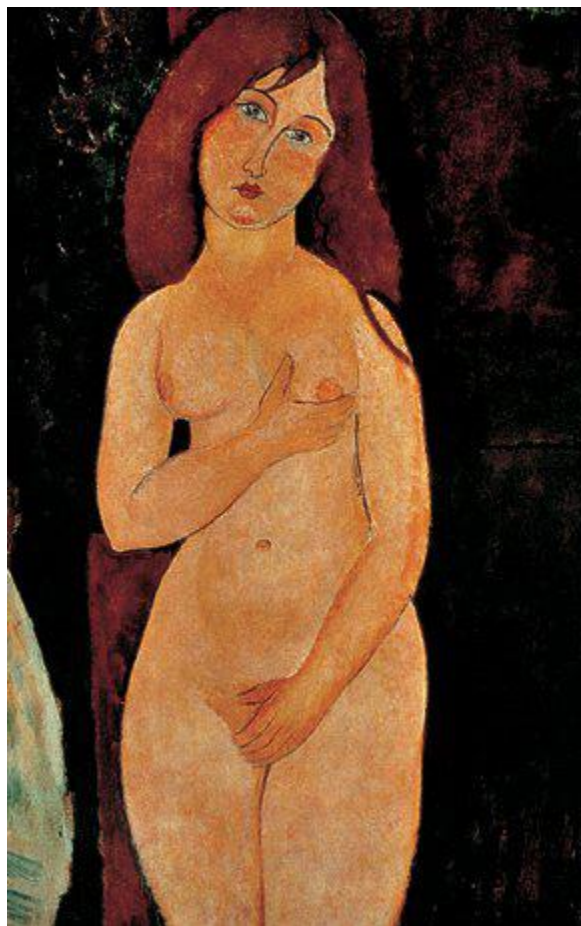
748. Pierre Auguste Renoir, *Las Bañistas*, 1918-1919.

Óleo sobre tela, 110 x 160 cm.

Museo de Orsay, París (Francia).



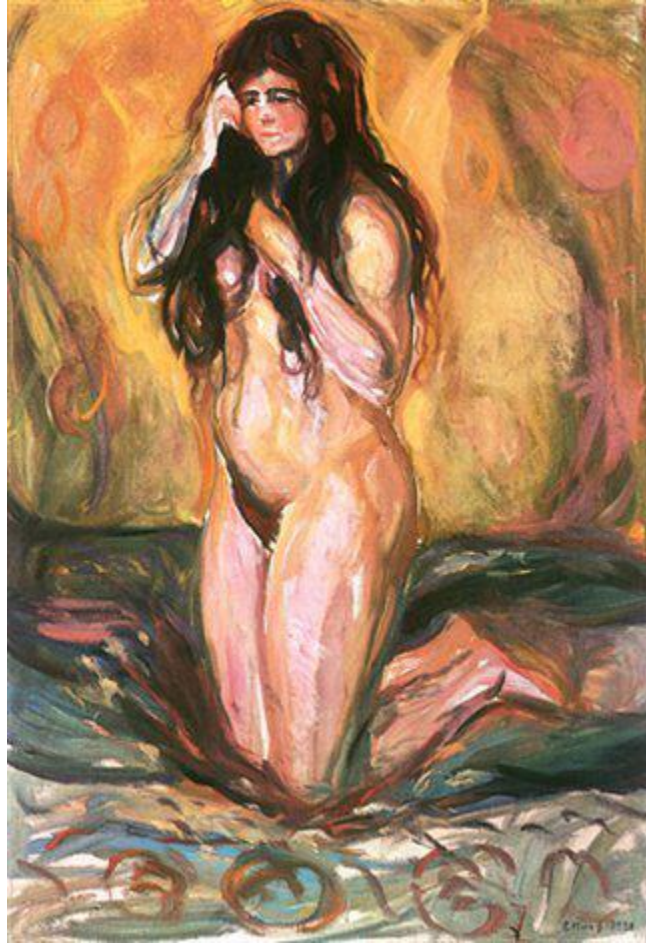
749. John Sargent, *Estudio desnudo*
de Thomas E. McKeller, hacia 1917-1920.
Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes,
Boston (Estados Unidos).



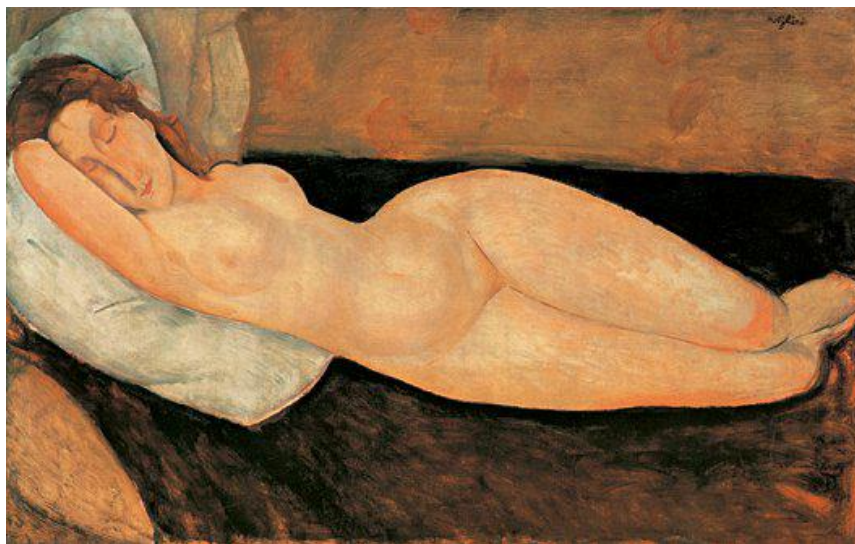
750. Amedeo Modigliani, *Venus*, 1918.

Óleo sobre tela, 99 x 64,7 cm.

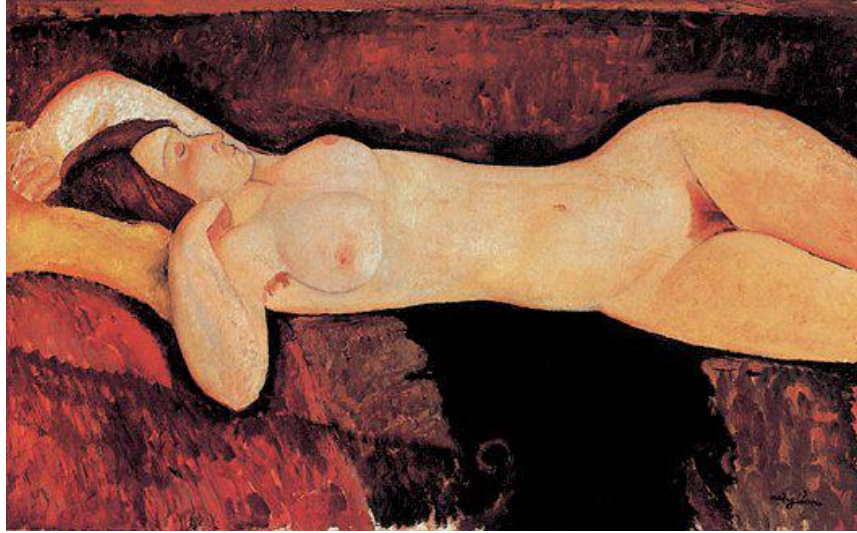
Colección Privada, París (Francia).



751. Edvard Munch,
Desnudo femenino arrodillado (Anna), 1919.
Óleo sobre tela. Fundación Sarah Campbell Blaffer,
Houston (Estados Unidos).



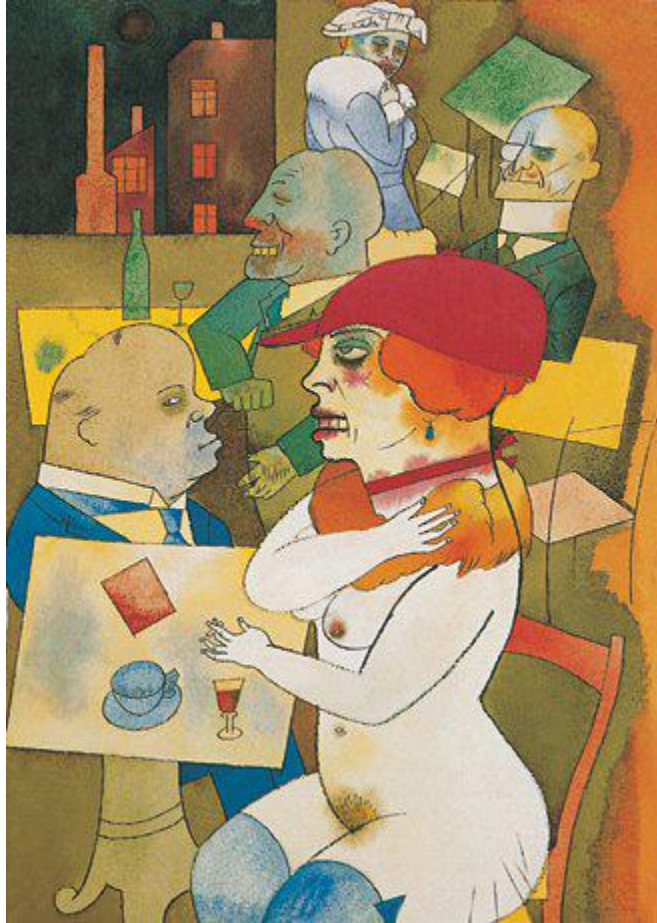
752. **Amedeo Modigliani**, *Desnudo*, 1919.
Óleo sobre tela, 73 x 116 cm. Colección Privada.



753. **Amedeo Modigliani**, *Desnudo recostado*, hacia 1919.

Óleo sobre tela, 72,4 x 116,5 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).



754. George Grosz, *Belleza, a ti te alabo*, 1919.

Acuarela, pluma y tinta india, 42 x 30,3 cm.

Galería Nierendorf, Berlín (Alemania).

Art © George Grosz/ Licensed by VAGA, New York, NY.

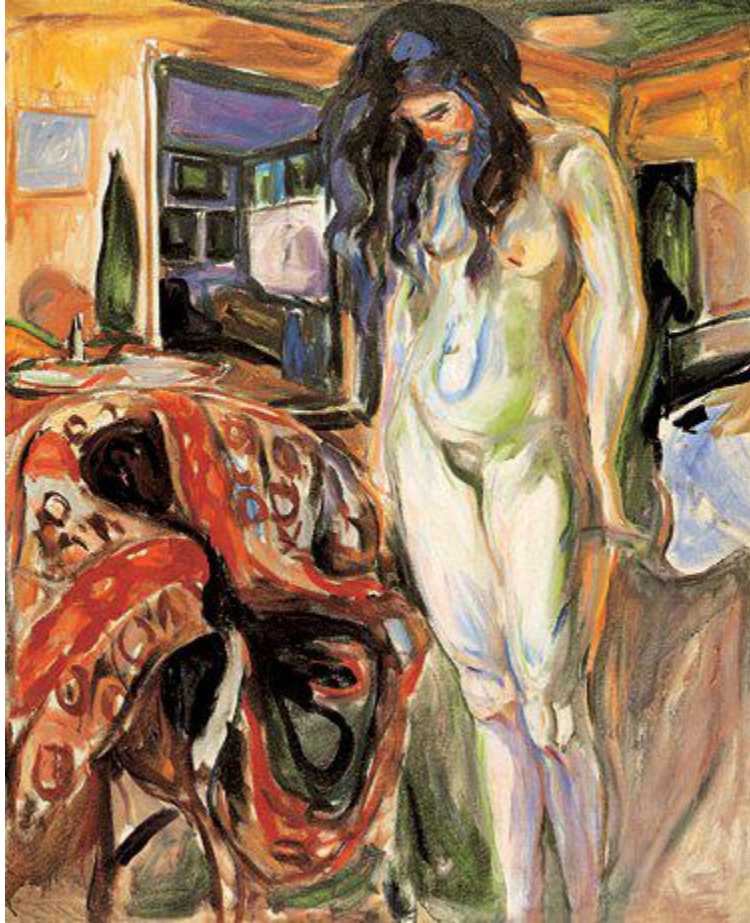
George GROSZ (Berlín, 1893-1959)

George Grosz, que pasó gran parte de su niñez en un pequeño pueblo en la provincia alemana de Pomerania; sentía fascinación por las grandes ciudades. Las que mejor atraparon su imaginación fueron las más grandes y frenéticas, sobre todo Berlín y Nueva York. Hizo de Berlín su hogar, hasta que el ascenso del nazismo hizo de Alemania un lugar intolerable, pero soñaba con Estados Unidos y su juvenil imaginación se inflamó con las historias de vaqueros y buscadores de

oro. El primer trabajo de Grosz, realizado durante la Primera Guerra Mundial, es su obra más “expresionista”. Sus dibujos y pinturas de personas alienadas, disturbios de las masas, criminales furtivos y prostitutas, así como una muy real y brutal violencia generalizada los realizó en las calles, edificios y callejones de Berlín. También absorbió parte de la dinámica del futurismo italiano, dispositivos de composición tan cargados de energía que se adaptaban a la perfección para la transmisión de los efectos más espectaculares de la modernidad: la iluminación eléctrica, los transportes públicos y el surgimiento de las multitudes urbanas.

Descrito por un colega dadaísta, Hans Richter, como un “boxeador salvaje, combatiente y con mucho odio”, Grosz se convirtió en una figura clave del movimiento dadaísta de Berlín. Su naturaleza agresiva, su indomable e irreverente sentido del absurdo y su humor oscuro fueron el combustible del momentum político del dadaísmo, así como de su postura antiartística. Estos aspectos de Grosz, que se reflejan en su obra, lo hicieron resistente a muchos de los aspectos más literarios, románticos y utópicos del expresionismo.

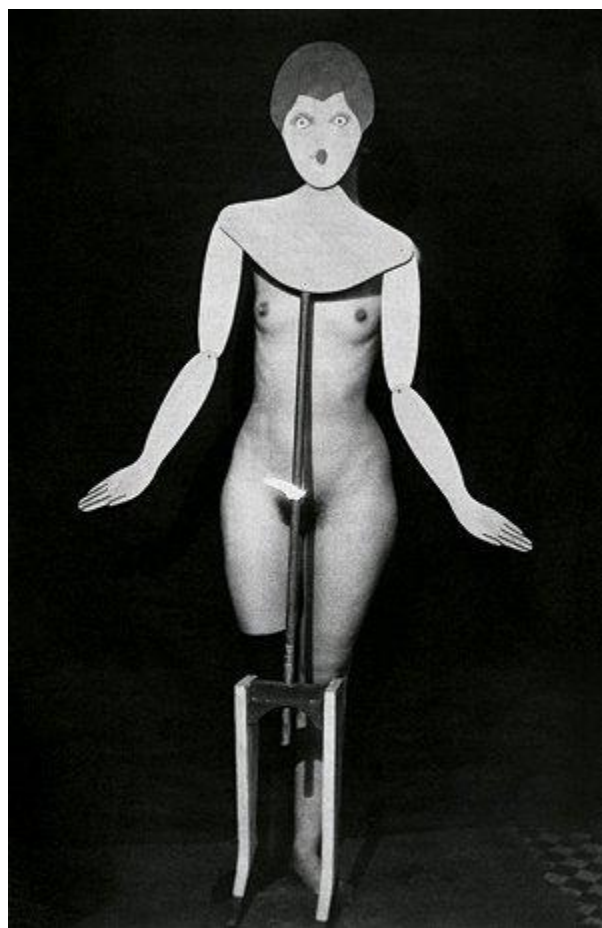
Sin embargo, lo que Grosz innegablemente comparte con sus contemporáneos expresionistas es una fascinante sensibilidad al ritmo intoxicante y dinámico de las ciudades. En 1933, para escapar a la persecución nazi, emigró a Estados Unidos con su esposa. En 1959 volvió finalmente a Berlín, sólo para morir apenas un mes después, tras una animada noche de juerga en la ciudad.



755. Edvard Munch,
Modelo junto a la silla de mimbre, 1919-1921.
Óleo sobre tela, 122,5 x 100 cm.
Museo de Munch, Oslo (Noruega).



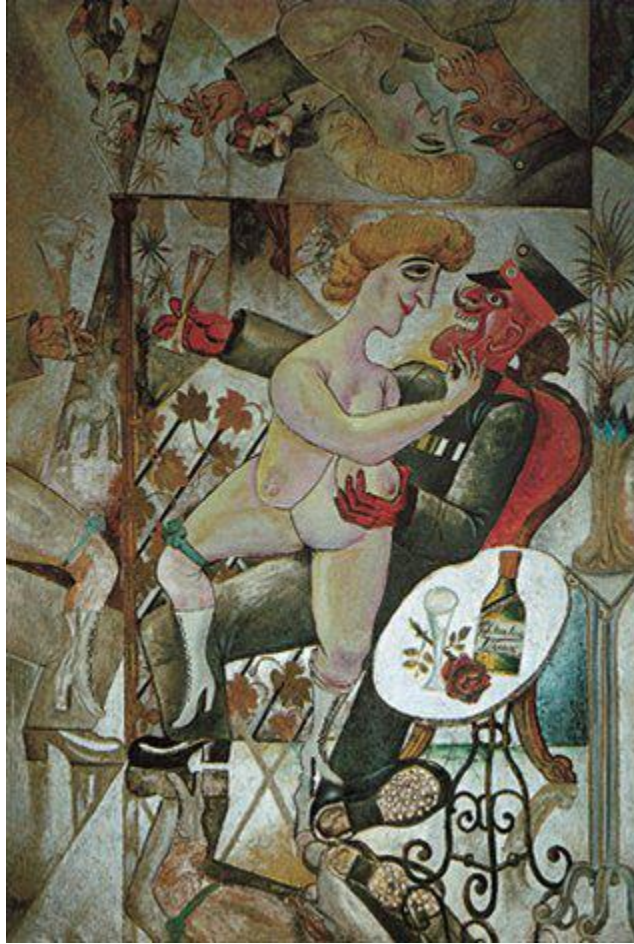
756. **Edvard Munch**, *Mujer en cuclillas*,
alrededor de 1920. Acuarela. Colección Privada.



757. **Man Ray**, *Perchero*, 1920.
Fotografía, 23,7 x 15,6 cm.



758. Anónimo, *Figura femenina*, principios del siglo XX. Madera.
Instituto de Artes de Detroit,
Detroit (Estados Unidos).



759. **Otto Dix**, *Recuerdo de las salas de los espejos de Bruselas*, 1920.
Óleo sobre tela, 124 x 80,4 cm. Colección Privada.

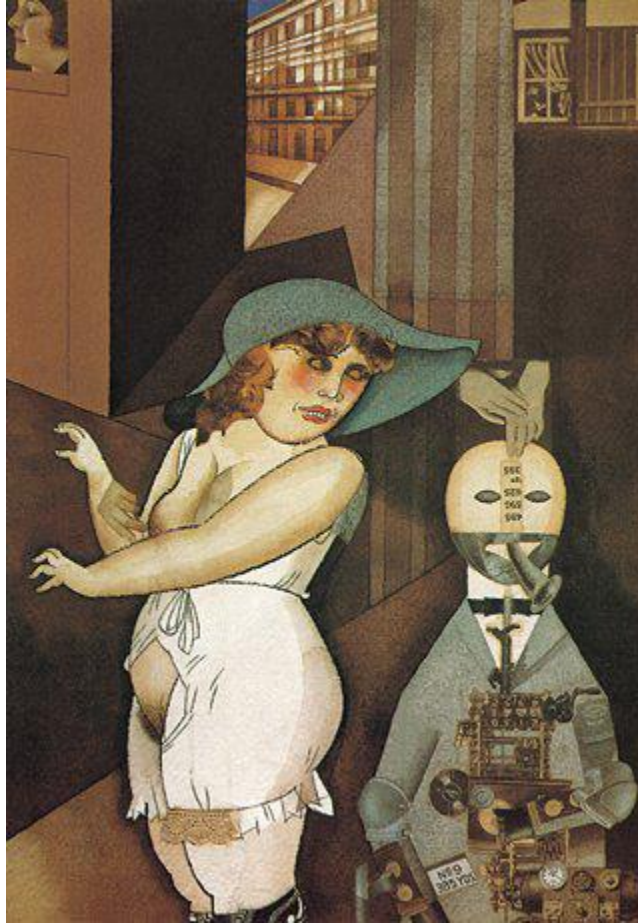
Otto DIX **(Untermhaus, 1891 – Singen, 1969)**

Dix nació cerca de Gera, pero obtuvo sus primeras experiencias y entrenamiento en el arte, en la venerable ciudad barroca de Dresde, a la que volvería en 1927 para tomar posesión del cargo de profesor de la Academia. La primera obra de importancia de Dix se produjo en medio de la violencia de la Primera Guerra Mundial. Apenas algo más joven que los expresionistas originales, tuvo una larga y prolífica carrera durante la cual su obra pasó por cambios significativos, que

siguieron aproximadamente los cambios principales en el desarrollo de la vanguardia alemana, del expresionismo al dadaísmo y luego, a partir de 1923, a la llamada *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad). Sin embargo, la obra de Dix fue tan variada que no es fácil reducirla a simples fórmulas. Aunque fue uno de los principales artistas modernos de Alemania, la base de una gran parte de su trabajo, en especial a partir de mediados de la década de 1920, es un compromiso con los antiguos maestros alemanes como Cranach, Durero y Baldung Grien.

Cuando la guerra terminó, Dix se involucró en los círculos expresionista y socialista, como el del grupo berlinés *Novembergruppe* y otro grupo de Dresde, que incluía también a Felixmüller, de dotes artísticas precoces. Dix se describió a sí mismo muchas veces como “realista”. En su discurso y comportamiento, era franco y no tenía paciencia para los sueños idealistas revolucionarios. *Prager Street* fue una de las respuestas más memorables e innovadoras de Dix a la posguerra. Al igual que en su grupo de veteranos de guerra lisiados que jugaban a las cartas y que realizó ese mismo año, Dix utilizó una franca yuxtaposición de materiales artificiales, fragmentos de objetos cotidianos y pintura al óleo para reconstruir una realidad caótica de cuerpos rotos y modernidad alienada.

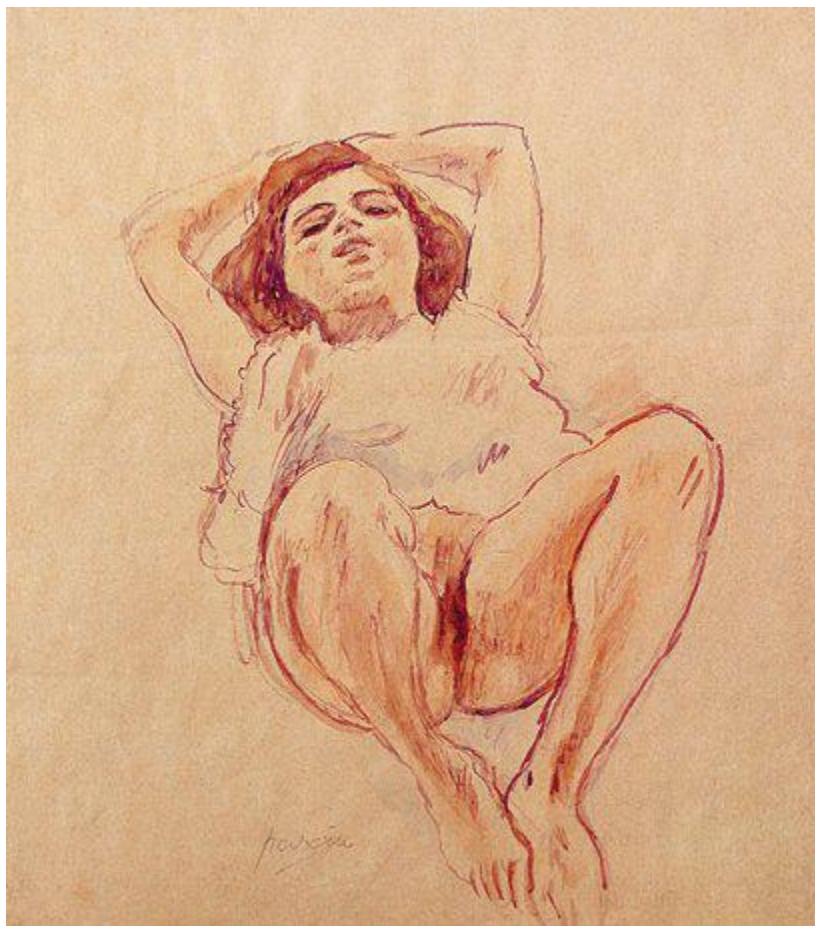
Cuando Dix se convirtió en profesor de la Academia de Dresde, trabajaba con métodos y materiales asociados más comúnmente con los viejos maestros del siglo XVI. Su tríptico *Großstadt* (Metrópolis) de 1928 se preparó con infinito cuidado y pretendía ser una obra maestra moderna. Para entonces, Dix ya había evitado al expresionismo. Pero, a pesar de todo, el retablo del sexo en la ciudad, basado en el brillo y la miseria de Berlín, con su mordaz yuxtaposición de erotismo y muerte, continúa con los temas que habían preocupado a Dix casi desde el principio.



760. George Grosz, *Daum se casa en mayo con su pedante autómatata George*, 1920.

John Heartfield se alegra mucho, 1920. Acuarela y collage,
42 x 30,2 cm. Galería Nierendorf, Berlín (Alemania).

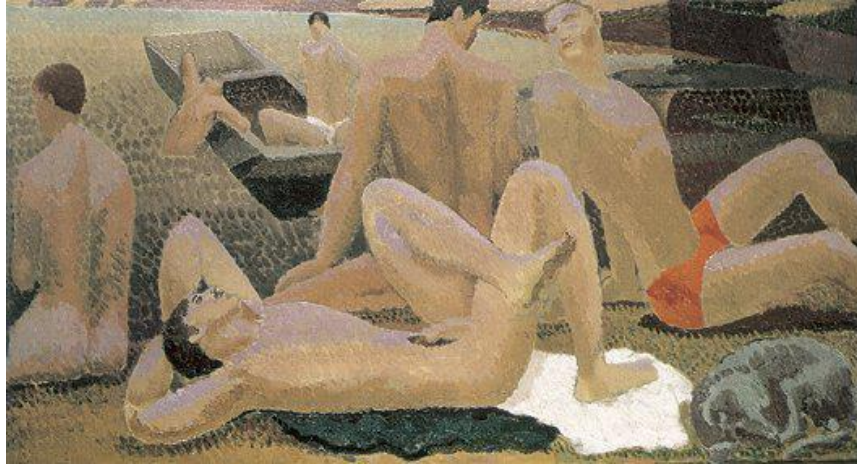
Art © George Grosz/ Licensed by VAGA, New York, NY.



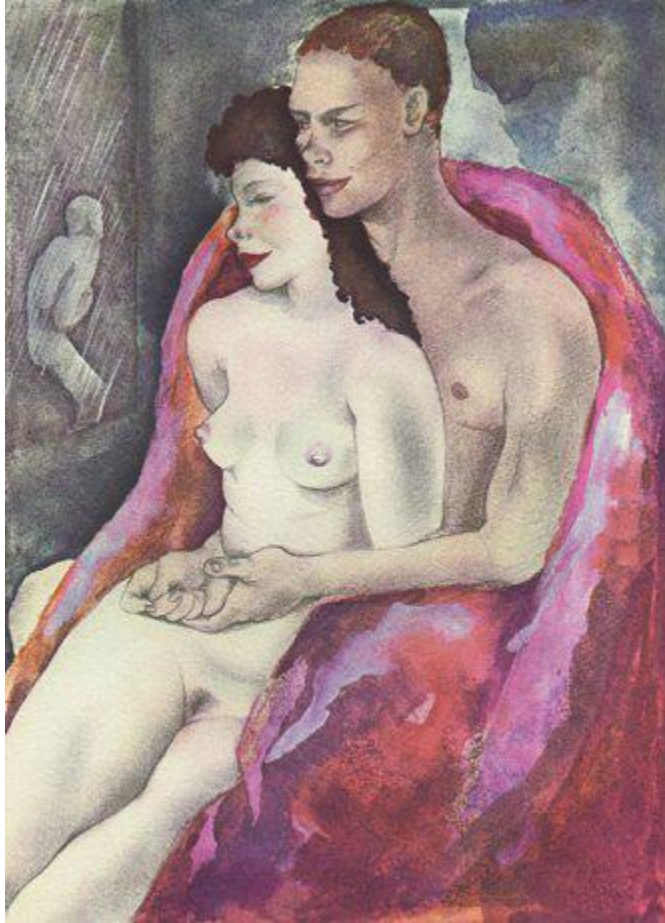
761. Jules Pascin, *Muchacha reclinada*, 1920.

Acuarela original, 29 x 26 cm.

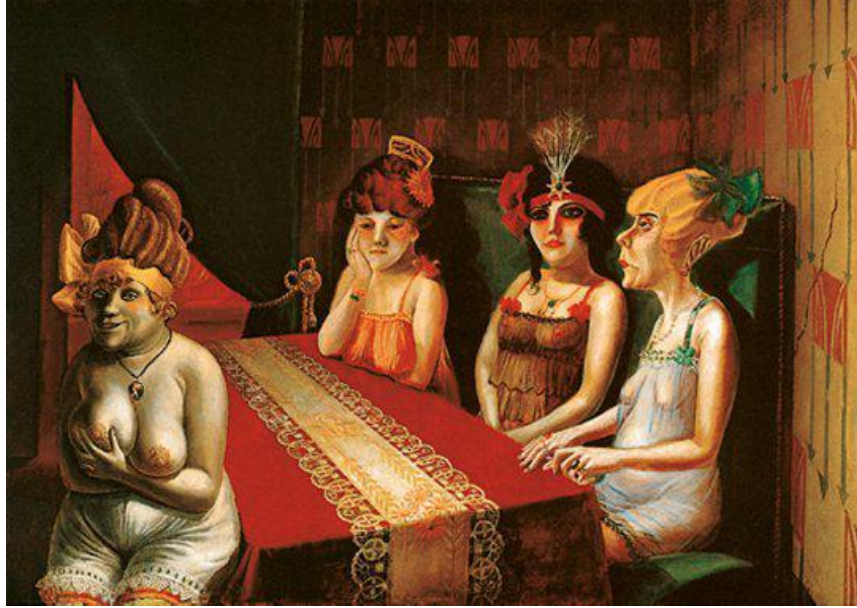
Museo de Israel, Jerusalén (Israel).



762. Duncan Grant,
Bañistas junto al estanque, hacia 1920-1921.
Óleo sobre tela. Galería de la Casa Pallant,
Chichester (Inglaterra).



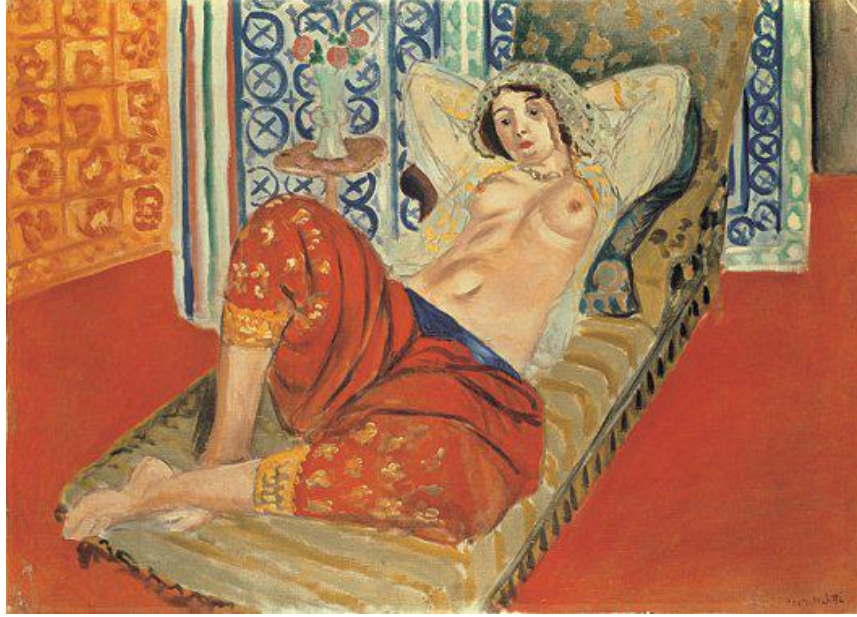
763. **Léon Bakst**, *Escena erótica*, 1920.



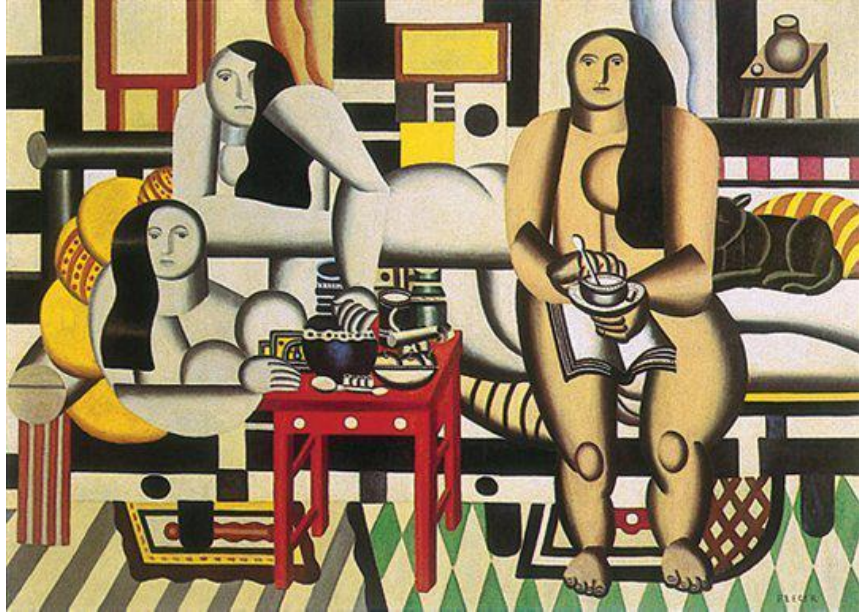
764. Otto Dix, *El Salón I*, 1921.

Óleo sobre tela, 86 x 120,5 cm.

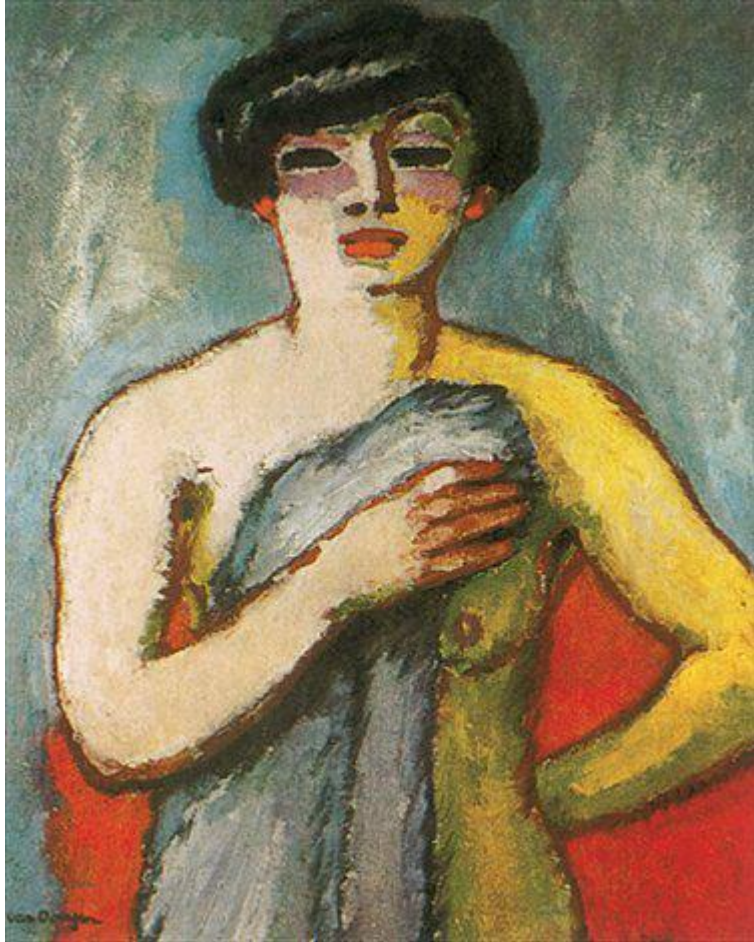
Galería Nacional de Stuttgart, Stuttgart (Alemania).



765. Henri Matisse, *Odalisca con pantalones rojos*, 1921.
Óleo sobre tela, 65 x 90 cm. Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



766. Fernand Léger, *Tres mujeres*, 1921.
Óleo sobre tela, 183,5 x 251,5 cm. Museo de
Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).



767. Kees Van Dongen, *Fernande Olivier*, 1905.

Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

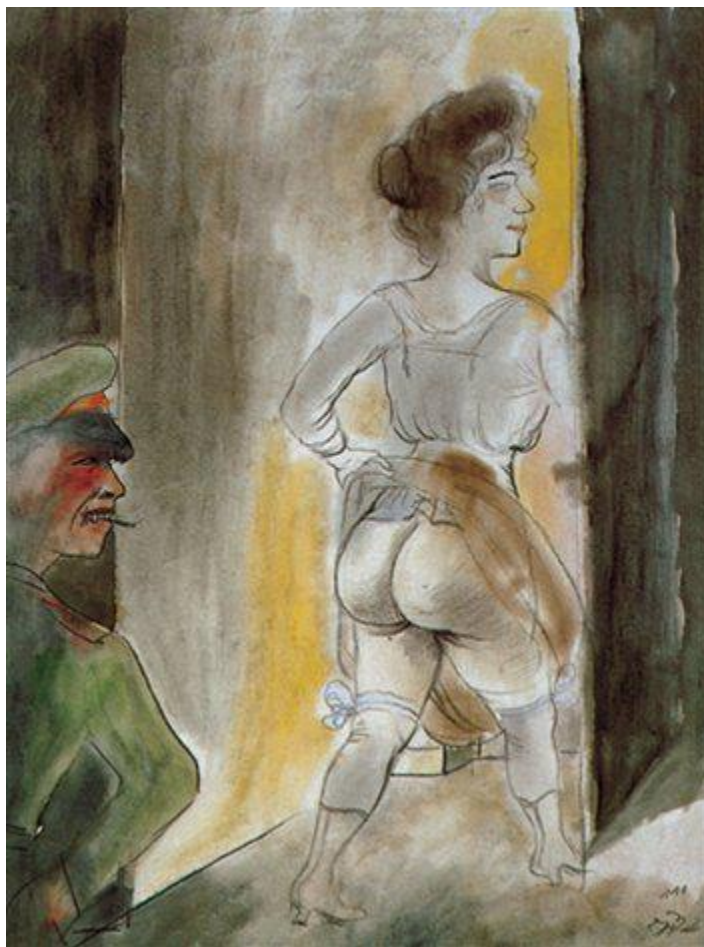
Colección Samir Traboulsi, París (Francia).



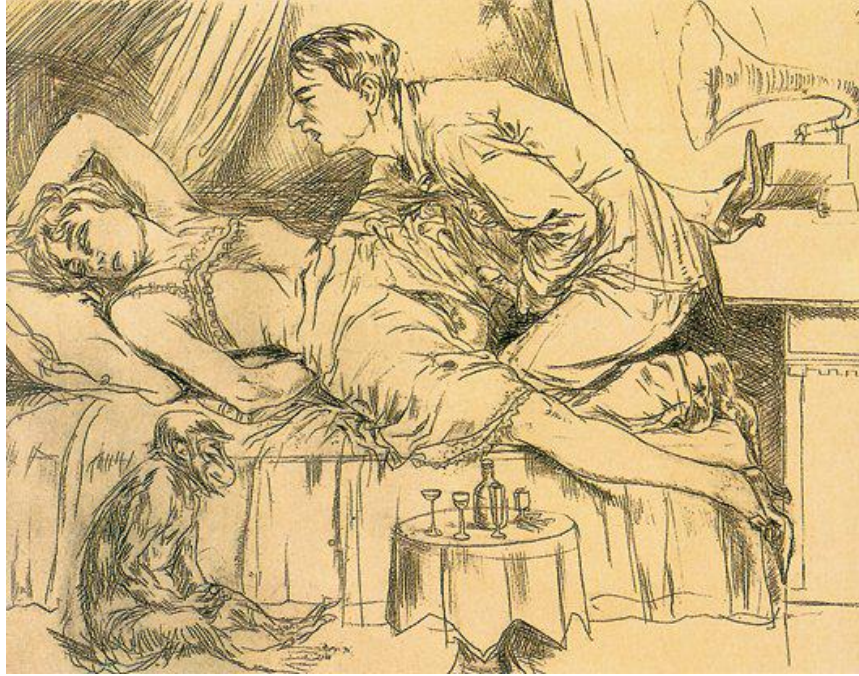
768. Man Ray,
Kiki de Montparnasse, 1922. Fotografía.



769. Man Ray,
Kiki de Montparnasse, hacia 1922. Fotografía.



770. Otto Dix, *Yo en Bruselas*, 1922.
Acuarela y lápiz sobre papel, 49 x 36,8 cm.
Colección Otto Dix, Vaduz (Liechtenstein).



771. Rudolf Schlichter,
Fantasía de burdel, principios de la década de 1920.



772. Tamara de Lempicka,
Andrómeda, 1927-1928. Óleo sobre tela,
100 x 65 cm. Colección Privada.

Las décadas de la promesa

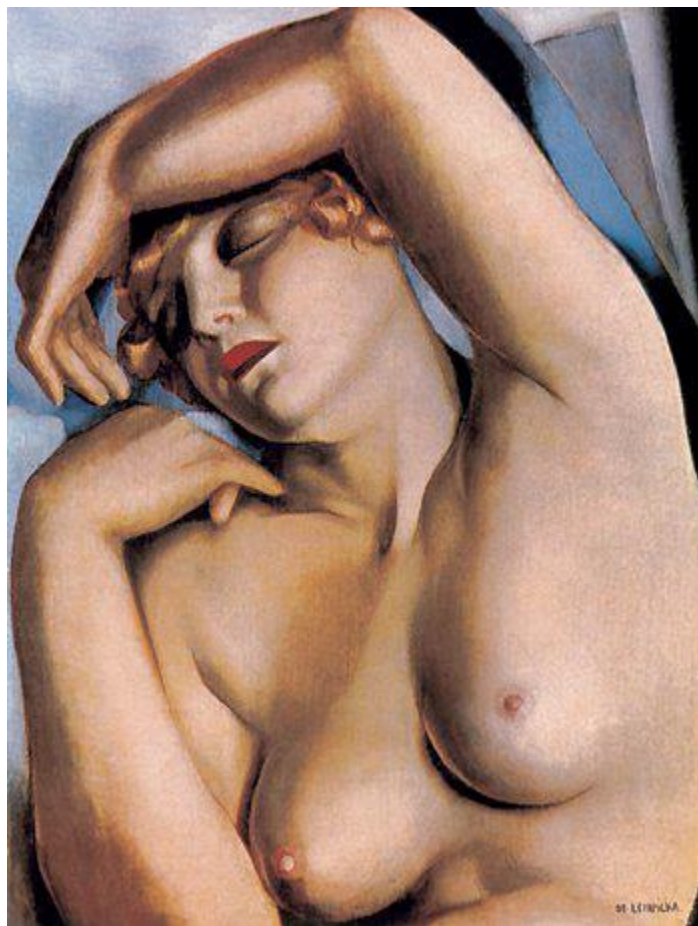
1922-1960

A mediados del siglo XX, se asistió a un cambio acelerado en las actitudes sociales y culturales sobre la sexualidad. El erotismo fue uno de los factores que transmitieron energía a los “años locos” de 1920. La novela de Victor Margueritte, *La Garçonne* (1922) sirve de compendio de la relajación de las costumbres sexuales de la década. El prototipo de joven desenfadada o “flapper” se convirtió en el símbolo internacional de mujer sexualmente liberada de los años 20. La favorita de la época dorada del jazz, Josephine Baker, basó su carrera en una mezcla de erotismo, actuaciones provocativas y jazz. Tamara de Lempicka se convirtió en ilustradora de la vida de la mujer moderna de los años 20; la modernidad de su estilo incluía reminiscencias del *Art Déco* y sus temas se centraban en los cosmopolitas a la última moda que disfrutaban al máximo la vida nocturna. En estos personajes se difuminaron por completo las distinciones entre hombres y mujeres, y se creó un nuevo cuerpo, más bien “andrógino”. La floreciente industria cinematográfica también experimentó con la desnudez y el erotismo. Quizá lo más importante fue el desarrollo del movimiento surrealista tanto en el arte como la literatura. Estos escritores y artistas comenzaron a absorber las enseñanzas de Freud e hicieron del sexo un componente fundamental de su sistema de creencias. En especial, Dalí y Bellmer hallaron en una imaginería explícitamente erótica sus medios de expresión tanto personal como política.

A pesar de que la depresión económica a nivel mundial y el surgimiento del fascismo en la década de 1930 pusieron fin al liberalismo de la década anterior, los surrealistas no cejaron en su empeño. Los horrores de la Segunda Guerra Mundial trasladaron las energías culturales y económicas a la derrota del fascismo. Paradójicamente, el efecto cosmopolita de que soldados de distintas partes del mundo combatieran juntos en países extranjeros sentó las bases para una renovación de las actitudes y una apertura con respecto a la sexualidad en la posguerra. A pesar del *shock* de la bomba atómica, el interés por investigar la sexualidad humana resurgió, y la obra de Alfred Kinsey fue quizá su indicador más notable. En 1948

publicó *El comportamiento sexual en el hombre*, resultado de años de investigación. Le siguió *El comportamiento sexual en la mujer* (1953) y el nombre de Kinsey se convirtió en sinónimo de todo lo relacionado con la sexología. Sin embargo, en un momento en que Europa se recuperaba de la devastación de la guerra, los artistas norteamericanos se centraron en la abstracción y el formalismo post-cubista, a pesar de su vinculación con los principios surrealistas del automatismo. El erotismo siguió siendo territorio exclusivo de las generaciones mayores de artistas.

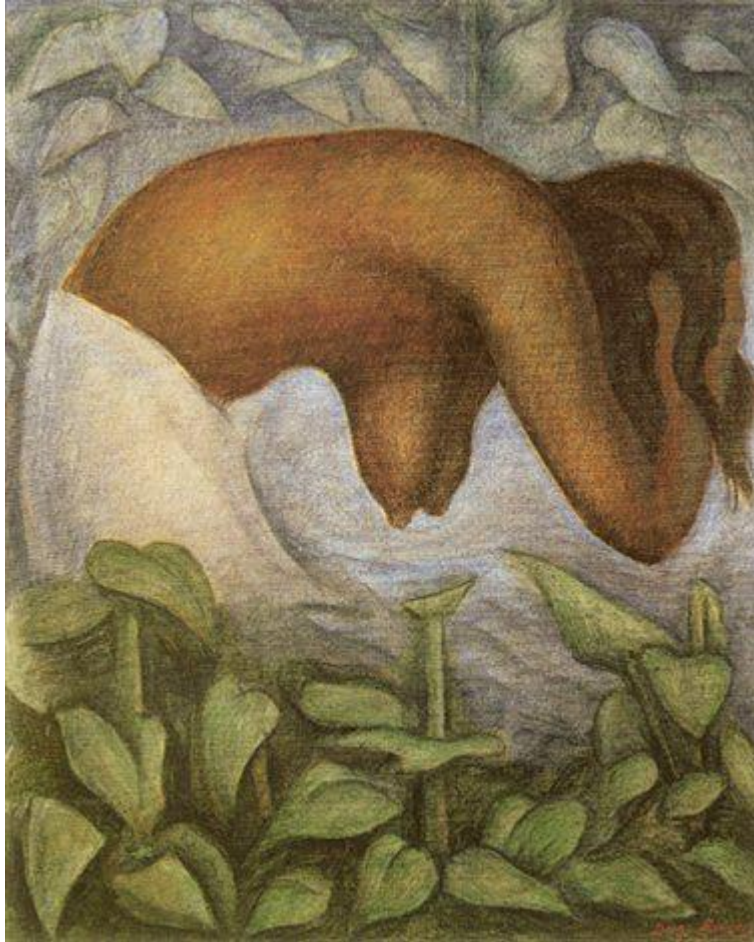
A pesar de que la década de 1950 se considera como un período conservador caracterizado por el conformismo, lo cierto es que el erotismo también protagonizó importantes intrusiones en la cultura popular. Apareció el primer número de *Playboy* (1953) con fotografías de Marilyn Monroe desnuda, y pronto se convirtió en heraldo de una nueva visión de la sociedad moderna, exenta de represión sexual. *Playboy* asociaba la modernidad con una vida sexual vigorosa, de un modo más explícito que ningún otro medio de expresión anterior. El cine también se convirtió en un medio importante para el desarrollo de la expresión sexual. La recuperación económica europea dio pie a una renovación en la producción cinematográfica, especialmente en Francia e Italia. Muchos de los nuevos directores trataban abiertamente la sexualidad, como Fellini, que marcó todo un hito con su escandalosa película *La dolce vita* en 1959. Al retratar las aventuras licenciosas cargadas de sexualidad del “jet set” internacional, *La dolce vita* sirvió de antecedente a la revolución sexual que estaba a punto de estallar.



773. Tamara de Lempicka,
Muchacha durmiendo, 1923.
Óleo sobre tela, 89 x 146 cm. Colección Privada.



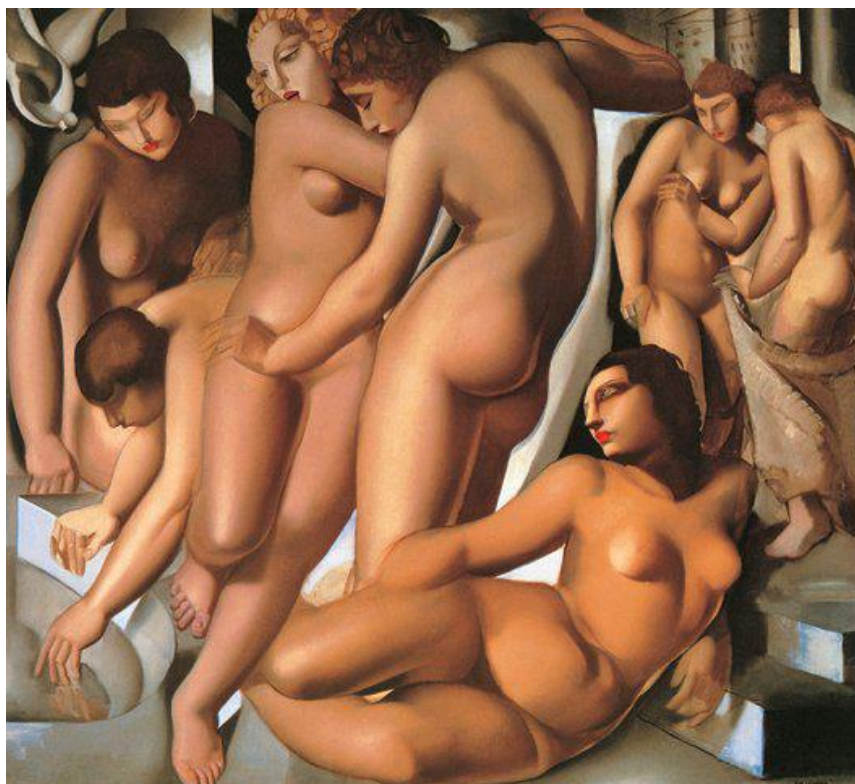
774. Tamara de Lempicka,
Los dos amigos, 1923.
Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
Museo del Petit-Palais, Ginebra (Suiza).



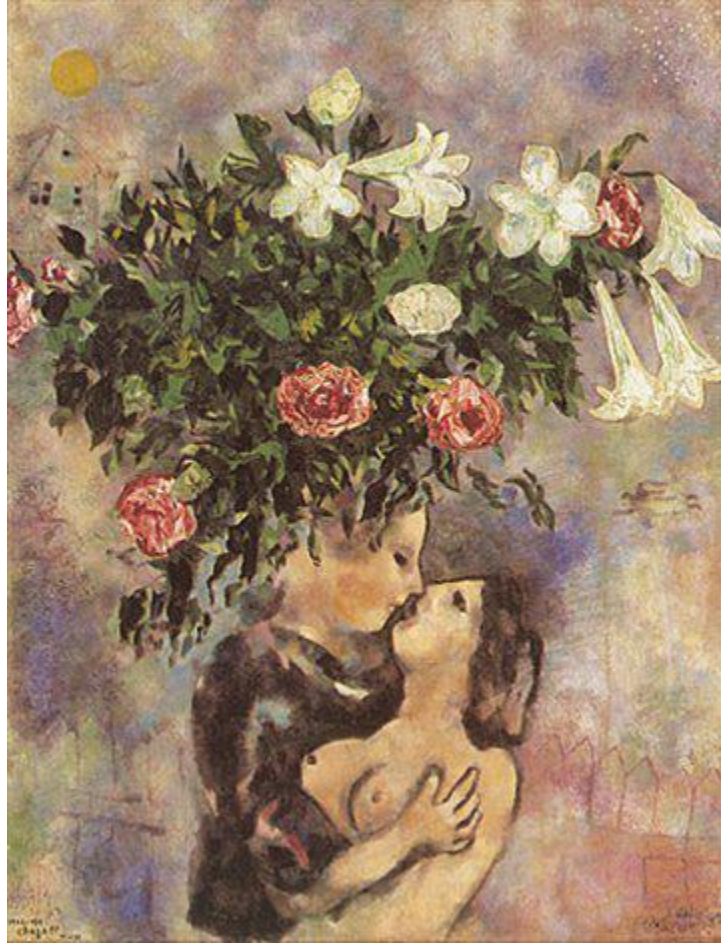
775. Diego Rivera, *Bañistas en Tehuantepec*, 1923.

Óleo sobre tela, 63 x 52 cm.

Museo Casa Diego Rivera, Guanajuato (México).



776. **Tamara de Lempicka**, *Mujeres nadando*, 1929.
Óleo sobre tela, 89 x 99 cm. Colección Privada.



777. Marc Chagall,
Los amantes los lirios, 1922-1925.
Óleo sobre tela, 116,3 x 89,3 cm.
Colección Privada de Evelyn Sharp.

Marc CHAGALL
(Vitebsk, 1887 – Saint-Paul-de-Vence, 1985)

Marc Chagall nació en el seno de una familia judía sumamente estricta, para la cual la prohibición de la representación de la figura humana tenía la fuerza de un dogma. El no haber pasado el examen de admisión de la escuela Stieglitz no evitó que Chagall se uniera posteriormente a esa famosa escuela fundada por la sociedad imperial para el fomento de las artes, dirigida por Nicholas Roerich. En 1910,

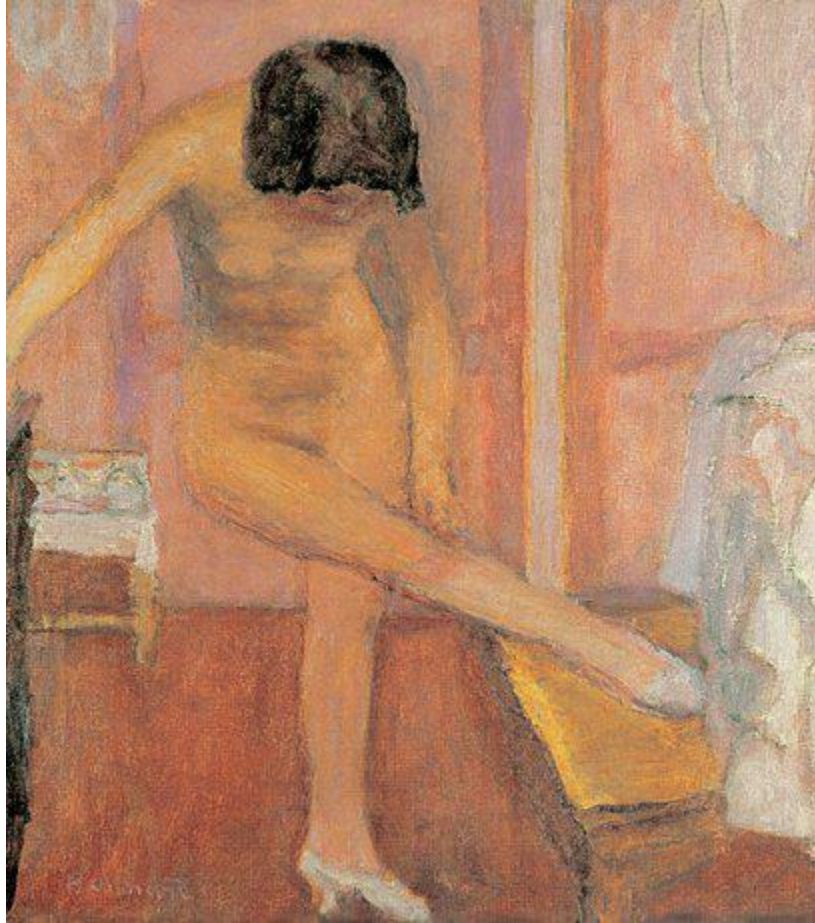
Chagall se mudó a París. La ciudad fue su “segunda Vitebsk”. Al principio, aislado en su pequeña habitación de Impasse du Maine en La Ruche, Chagall encontró numerosos compatriotas a los que también había atraído el prestigio de París: Lipchitz, Zadkine, Archipenko y Sutin, todos ellos destinados a mantener el “aroma” de su tierra natal. Desde su llegada, Chagall quería “descubrirlo todo”. Ante sus sorprendidos ojos, la pintura se le reveló. Aun el observador más atento y parcial tiene dificultad, en ocasiones, para distinguir al Chagal parisino del de Vitebsk. El artista no estaba lleno de contradicciones, ni tenía una personalidad dividida, pero siempre era distinto; miraba a su alrededor y en su interior, así como al mundo que le rodeaba y usaba sus ideas del momento y sus recuerdos. Tenía un estilo de pensamiento sumamente poético que le permitía seguir un camino tan complejo. Chagall estaba dotado de una cierta inmunidad estilística: se enriquecía a sí mismo sin destruir nada de su propia estructura interna. Admiró la obra de otros y la estudió con inventiva, librándose de su juvenil torpeza, pero sin perder un solo instante su autenticidad.

Por momentos, Chagall parecía mirar al mundo a través del cristal mágico, sobrecargado de experimentación artística, de la Escuela de París. En tales casos, se embarcaba en un sutil y serio juego con los diversos descubrimientos del fin de siglo y volvía su mirada profética, como la de un joven bíblico, para mirarse a sí mismo con ironía y de manera pensativa en el espejo. Naturalmente, reflejó por completo y de manera extrema los descubrimientos pictóricos de Cézanne, la delicada inspiración de Modigliani y los ritmos superficiales complejos que recordaban la experimentación de los primeros cubistas. A pesar de los análisis recientes que mencionan las fuentes judeo-rusas del pintor, heredadas o prestadas pero siempre sublimes, así como de sus relaciones formales, siempre hay algo de misterio en el arte de Chagall. Un misterio que tal vez descansa en la naturaleza misma de su arte, en el que utiliza sus experiencias y recuerdos. Pintar es la vida, y tal vez, la vida es pintar.



778. Barbara Hepworth, *Madre e hijo*, 1934.

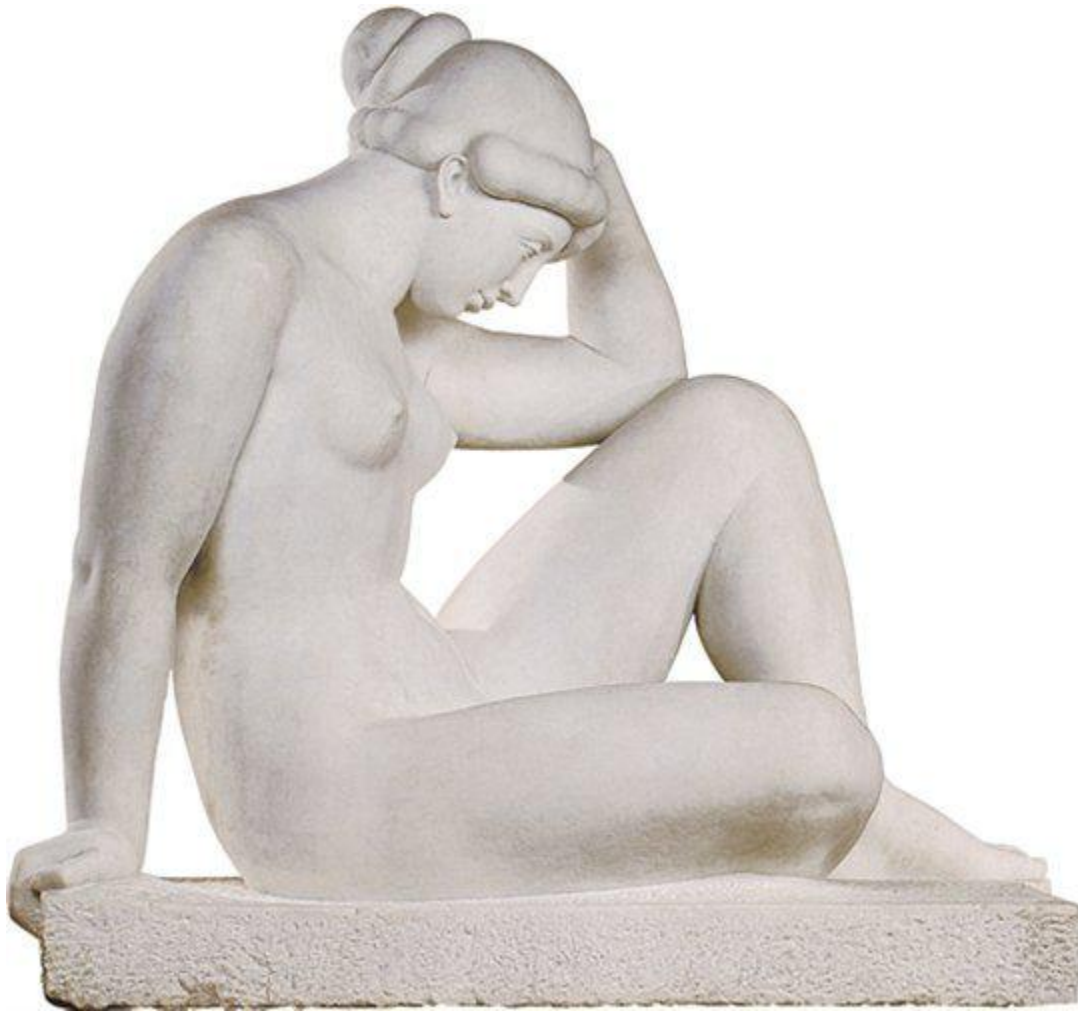
Alabastro de Cumberland en una base de mármol,
23 x 45,5 x 18,9 cm. Galería Tate, Londres (Reino Unido).



779. Pierre Bonnard, *Desnudo agachado*, 1923.

Óleo sobre tela, 57,1 x 52,7 cm.

Galería Tate, Londres (Reino Unido).



780. Aristide Maillol, *Mediterráneo o Pensamiento*, 1923.
Mármol, alt: 110,5 cm. Museo de Orsay, París (Francia).

Aristide MAILLOL
(Banyuls-sur-Mer, 1861 – Perpignan, 1944)

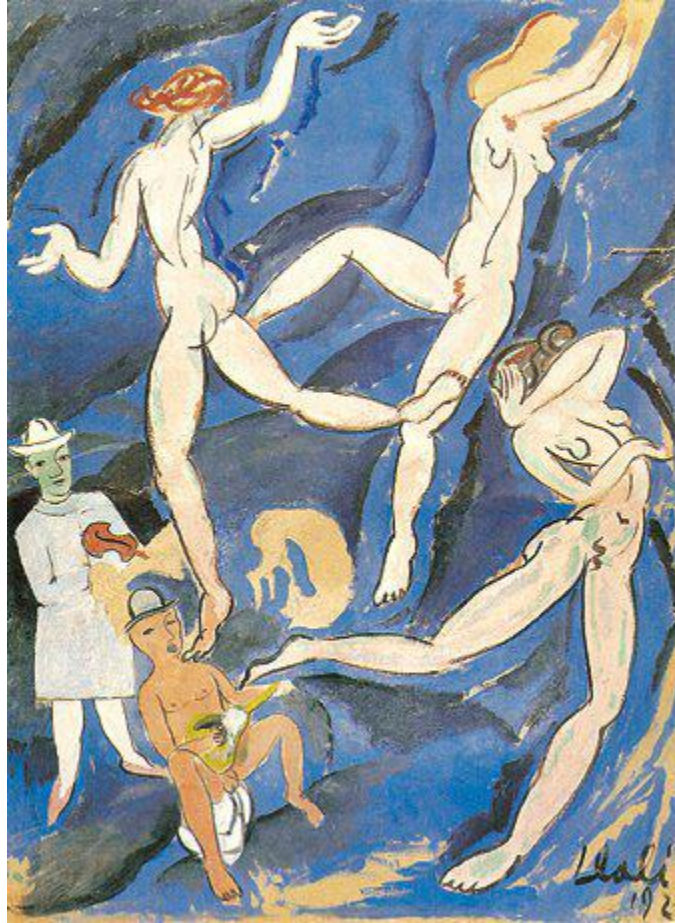
Aristide Maillol empezó su carrera como pintor y como artista decorativo haciendo tapices y cerámica antes de que ciertos problemas con su vista lo hicieran volverse hacia la escultura. Se matriculó en la Escuela de Bellas Artes en 1884, donde fue alumno del pintor académico Alexandre Cabanel. La pintura de Maillol en la década de 1890 combinó una linealidad plana, tomada de Puvis de Chavannes, con una paleta llena de color y dulzura que muestra su

entusiasmo por Renoir. Sus primeras esculturas en madera tienen una decoración curvilínea característica que muestra la influencia del Art Nouveau. El trabajo central de la obra de Maillol fue un monumental desnudo femenino, sentado, titulado [*El Mediterráneo*](#), que empezó en 1900 y exhibió en su forma final en el Salón de otoño de 1905. Esta exposición debe su fama a la presentación explosiva del Fauvismo, pero podría argumentarse que el tipo de clasicismo monumental anunciado por *El Mediterráneo* tuvo un impacto mucho más amplio y prolongado que el colorido y brillante expresionismo francés de Derain y Vlaminck. La marca de Maillol del clasicismo simplificado llegó a convertirse en un estilo internacional en el período entre guerras. Es un estilo que se asoció particularmente con el fascismo, aunque de hecho estaba muy extendido por todo el espectro político. Entre los alumnos de Maillol estaba Arno Breker, el principal escultor de la Alemania nazi. Es profundamente irónico que haya sido la conexión de Maillol con Breker lo que salvó la vida de la última modelo de Maillol, Dina Vierny, que posteriormente llevó a cabo grandes esfuerzos para promover el trabajo de Maillol, como la creación del Museo de Maillol en París.

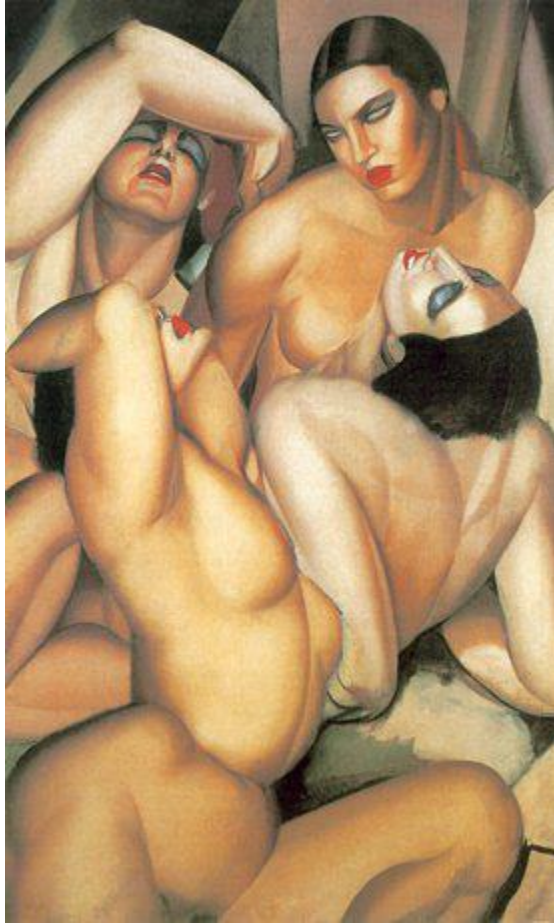
Maillol mismo murió en circunstancias extrañas, durante la liberación de Francia de la ocupación alemana en septiembre de 1944.



781. Man Ray,
Violon d'Ingres (Kiki de Montparnasse), 1924.
Fotografía, 30 x 24 cm. Colección Privada.



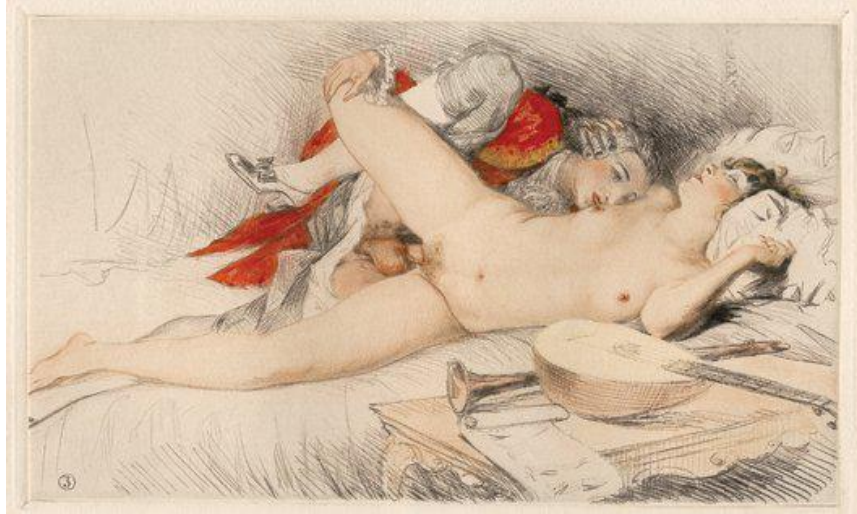
782. Salvador Dalí,
Composición satírica (“*El baile*” de Matisse), 1923.
Gouache sobre cartón, 138 x 105 cm.
Fundación Salvador Dalí, Figueras (España).



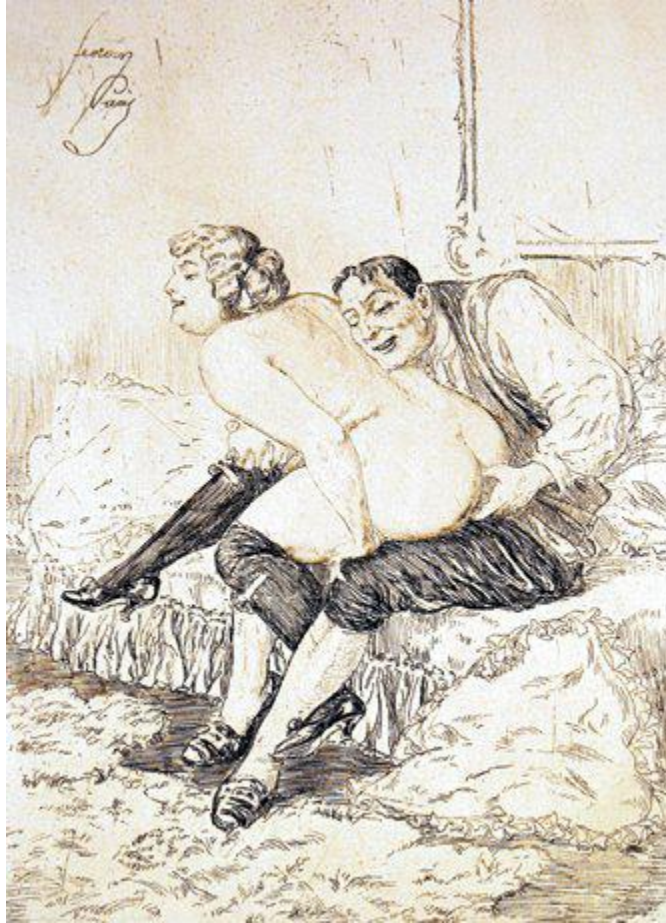
783. Tamara de Lempicka,
Grupo de cuatro desnudos, hacia 1925.
Óleo sobre tela, 160 x 144 cm.
Colección Privada.



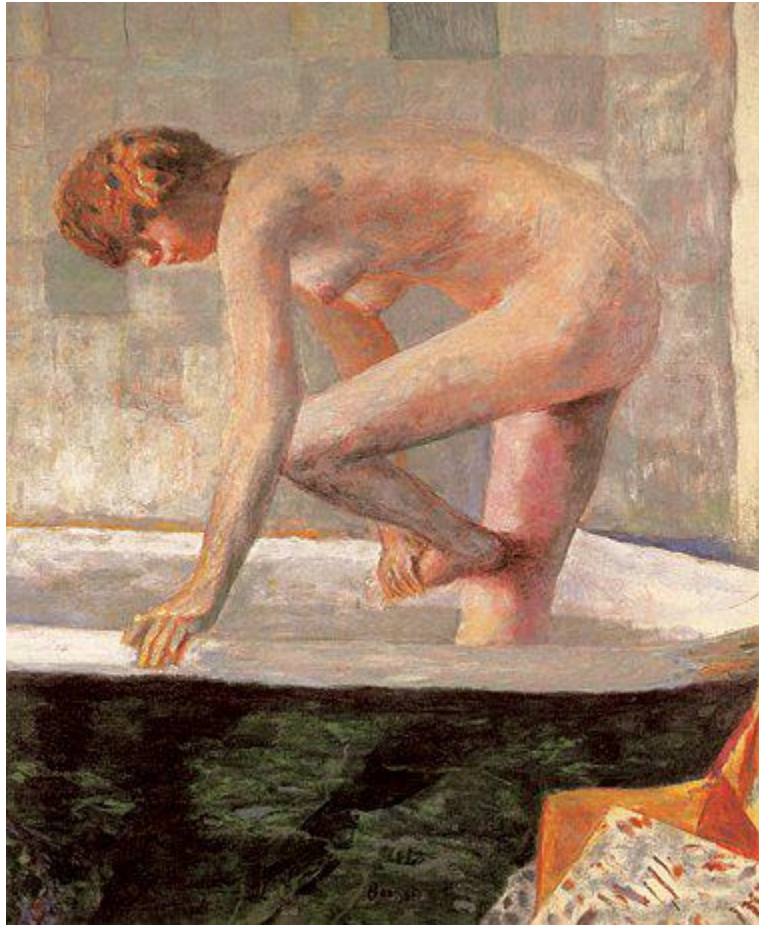
784. Tamara de Lempicka, *Ritmo*, 1924.
Óleo sobre tela, 160 x 144 cm. Colección Privada.



785. Paul-Emile Bécát,
ilustración de *Ocho imágenes con texto*, 1932.



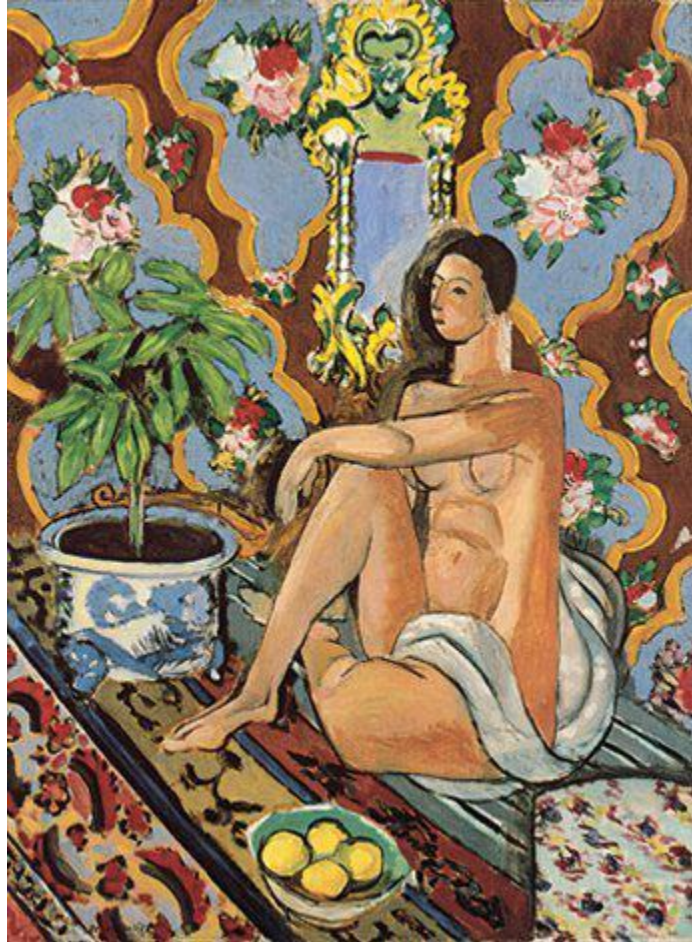
786. Heinrich Lossow, 1890.



787. Pierre Bonnard,
Desnudo rosa en la bañera, hacia 1924.
Óleo sobre tela, 106 x 96 cm. Colección Privada.



788. Tamara de Lempicka,
El modelo, 1925. Óleo sobre tela, 116 x 76 cm.
Barry Friedman Ltd, Nueva York (Estados Unidos).



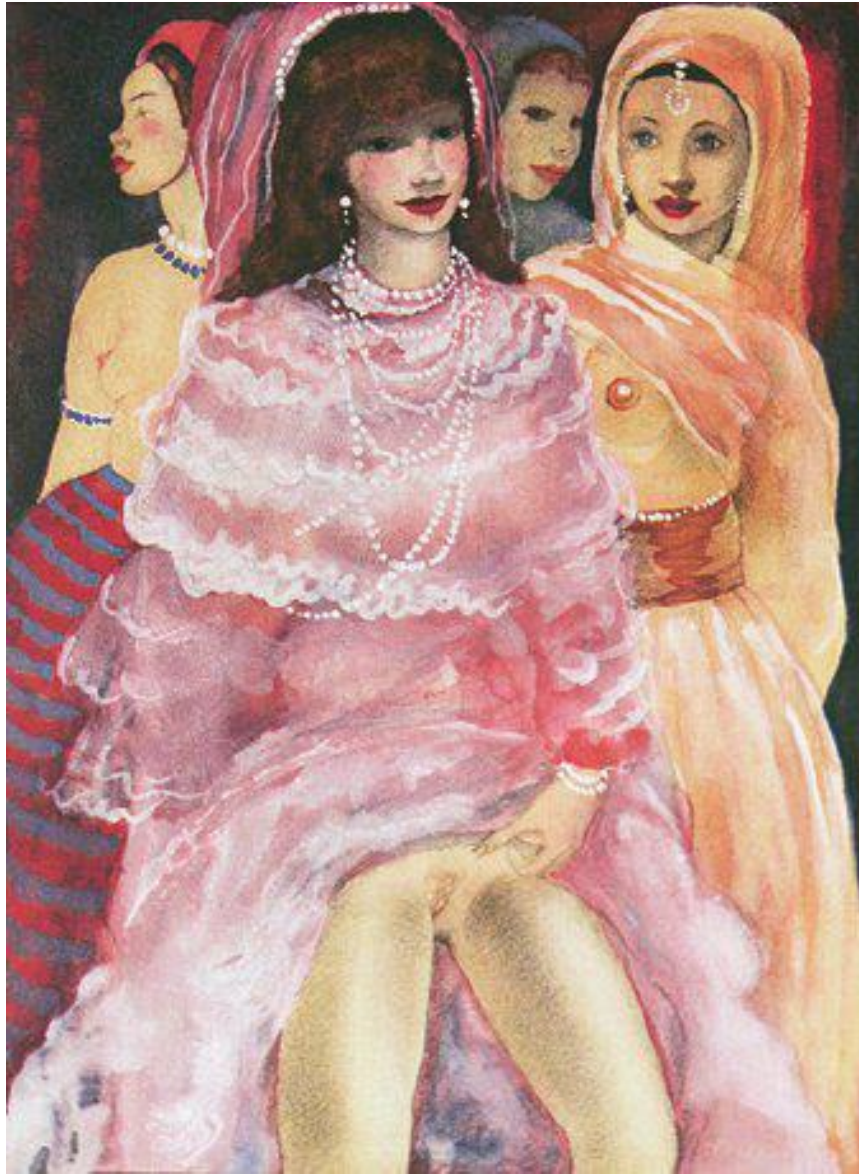
789. Henri Matisse, *Figura decorativa*
sobre un fondo ornamental, 1925.
Óleo sobre tela, 131 x 98 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).

Henri MATISSE
(Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Niza, 1954)

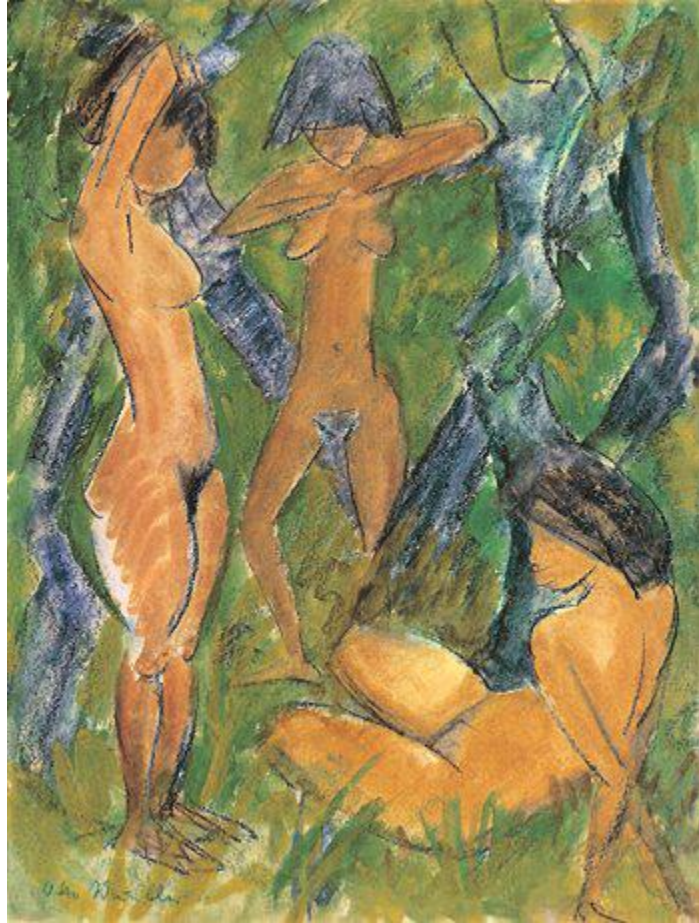
“El fovismo es cuando hay un rojo”, explicó Henri Matisse de manera concisa, poniendo en palabras la noción más directa que se tenía del fovismo. Matisse se convirtió de hecho en el líder del fovismo durante años, como resultado de que sus contemporáneos e investigadores se encargaran de perpetuar con persistencia tal idea. En consecuencia, la

obra de Matisse se ha examinado en su totalidad en busca del epítome de la pintura fovista. Matisse jamás pretendió ni aspiró a semejante papel, y con respecto a la pregunta de lo que el fovismo representa en teoría y en la práctica, jamás llegó a una conclusión definitiva.

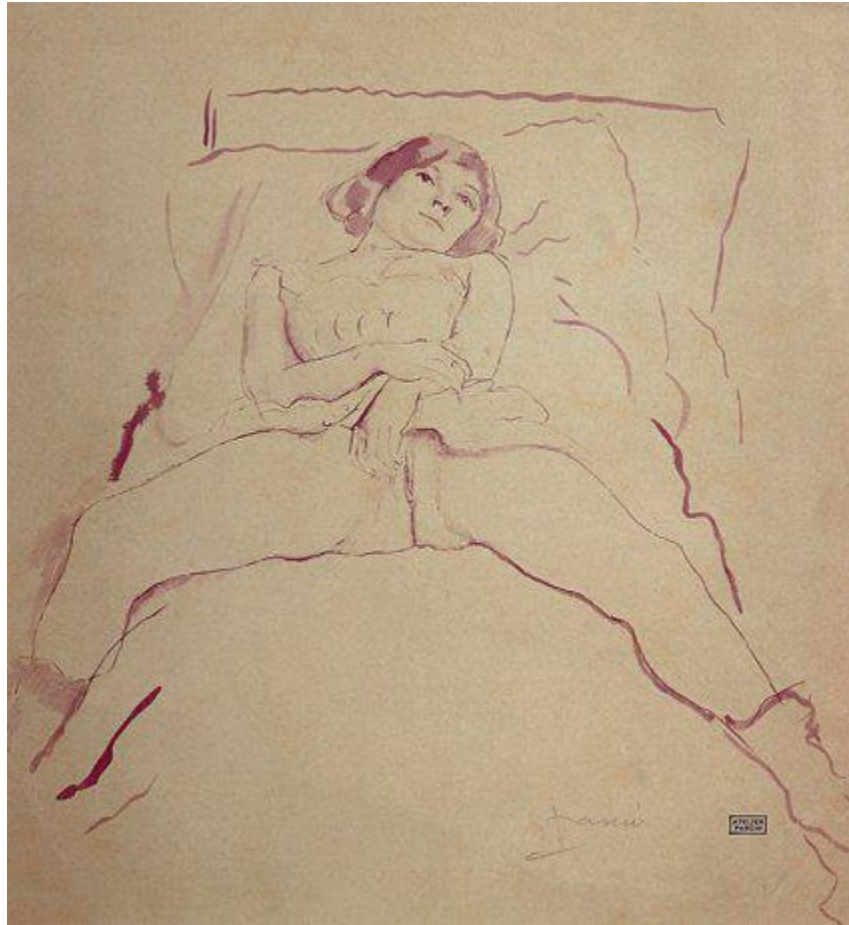
Matisse comenzó a tomar lecciones en la Académie Julian en 1891, trabajando como tutor de derecho para ayudar a pagar sus estudios. En 1892, abandonó las lecciones totalmente carentes de inspiración de Bouguereau y tomó clases con Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes. Durante las noches, Matisse asistía también a clases de arte aplicado; fue ahí donde conoció a Albert Marquet, quien pronto se convertiría también en discípulo de Moreau. Fue en estas clases en donde surgió un grupo de artistas que se uniría y donde se crearon amistades que soportarían todo tipo de pruebas y tribulaciones. Este grupo estaba integrado por las “tres emes”: Matisse, Marquet y Manguin, además de Georges Rouault, Charles Camoin y Louis Valtat. Trabajando en el estudio de Léon Bonnat, apenas al otro lado del corredor, se encontraba otro futuro miembro del grupo: Othon Friesz. Más tarde, se les uniría Raoul Dufy. En 1901, Matisse y sus amigos comenzaron a realizar exhibiciones de su trabajo en el Salon des Indépendants y en la galería de Berthe Weill. En 1903, participaron en la fundación del Salon d’Automne, donde dos años más tarde Vauxcelles vería sus trabajos y los catalogaría como “les fauves” (las fieras). El escándalo del Salon d’Automne por la exhibición de *Mujer con sombrero*, en 1905, dio a Matisse fama y gloria en una época en la que la generación anterior de artistas apenas comenzaba a recibir la suya. Matisse, como heredero natural de la tradición francesa, se mostró a sí mismo más que respetuoso con sus mayores. Renoir, con quien se veía a menudo cuando estuvo en el sur en 1917-18, siempre fue para él la figura del maestro. Las pinturas que Matisse produjo entre 1897 y 1901 demuestran el dominio de las técnicas de sus predecesores, desde los impresionistas hasta Cézanne. Matisse comenzó este proceso alrededor de la época de la muerte de Gustave Moreau. A diferencia de Derain y Vlaminck, jamás le preocupó la “cuestión de los museos”, ya que aprendió a apreciar las exposiciones y su influencia, bajo la guía de Moreau. El fovismo dio forma a toda la obra creativa de Matisse y él mismo la definió a la perfección: “El valor de encontrar la pureza de los medios”.



790. Léon Bakst, 1920.



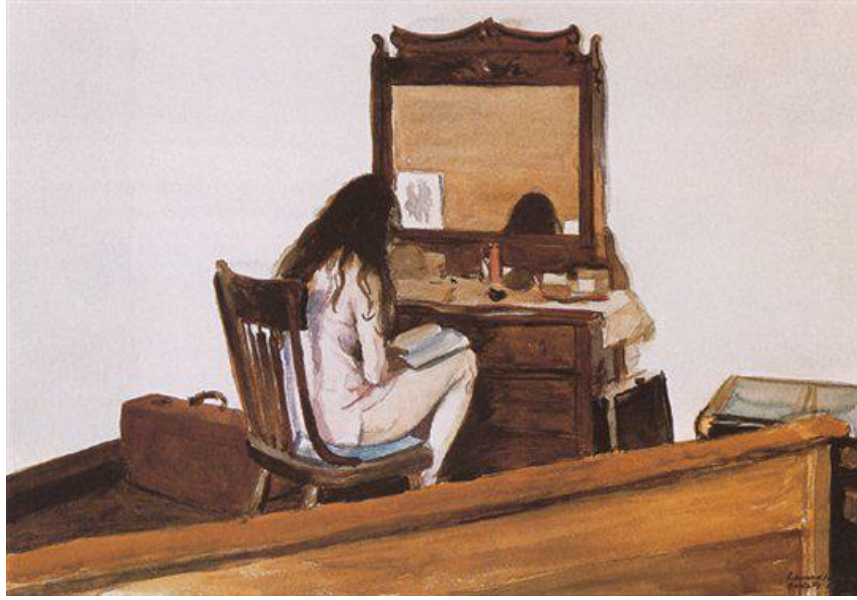
791. Otto Mueller,*Tres bañistas en el bosque*, sin fecha.
Acuarela, 131 x 98 cm. Museos Nacionales de Arte,
Dresde (Alemania).



792. Jules Pascin, *Caricia*, 1925.
Lápiz, 35 x 31 cm.
Colección Mr and Mrs Albert Rambert.



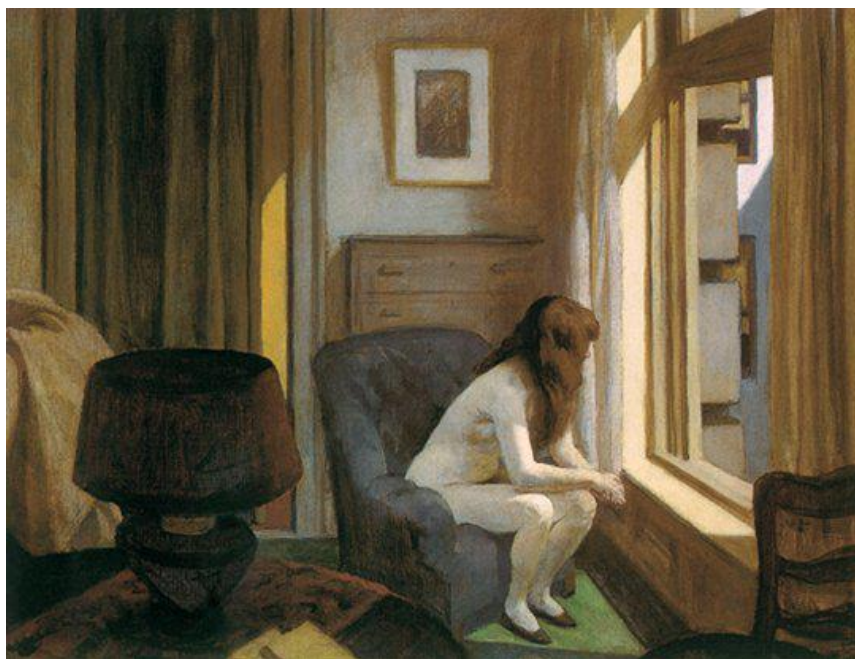
793. Tamara de Lempicka,
Muchacha durmiendo, 1923. Óleo sobre tela,
89 x 146 cm. Colección Privada.



794. Edward Hopper, *Interior (Modelo leyendo)*, 1925.

Acuarela y lápiz sobre papel marfil, 35,3 x 50,6 cm.

Instituto de Arte de Chicago, Chicago (Estados Unidos).



795. Edward Hopper,
Once AM, 1926. Óleo sobre tela, 73,3 x 91,6 cm.
Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn,
Instituto Smithsonian, Washington, D.C. (Estados Unidos).



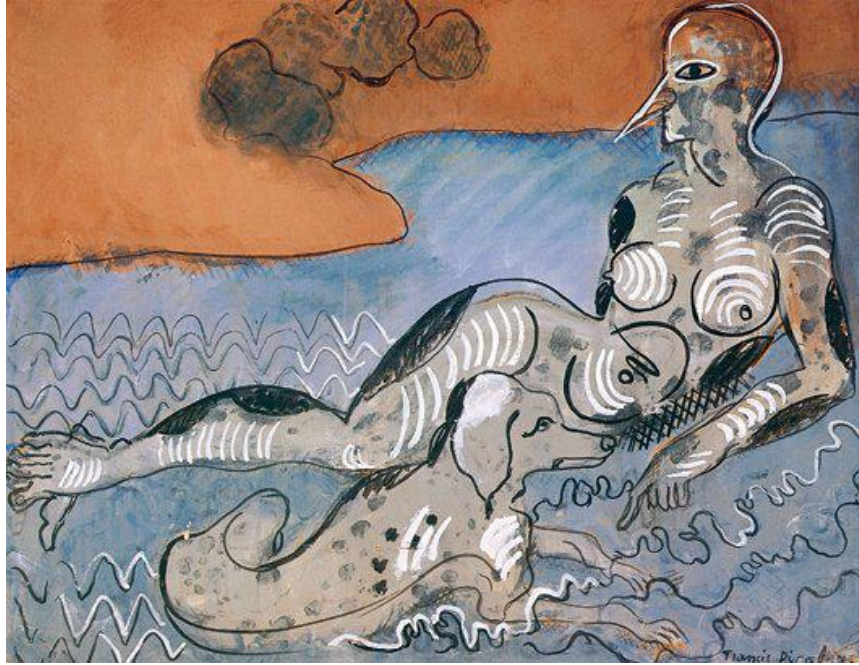
796. Juan Miró, *Desnudo de pie*, 1921.

Óleo sobre tela, 130 x 96 cm.

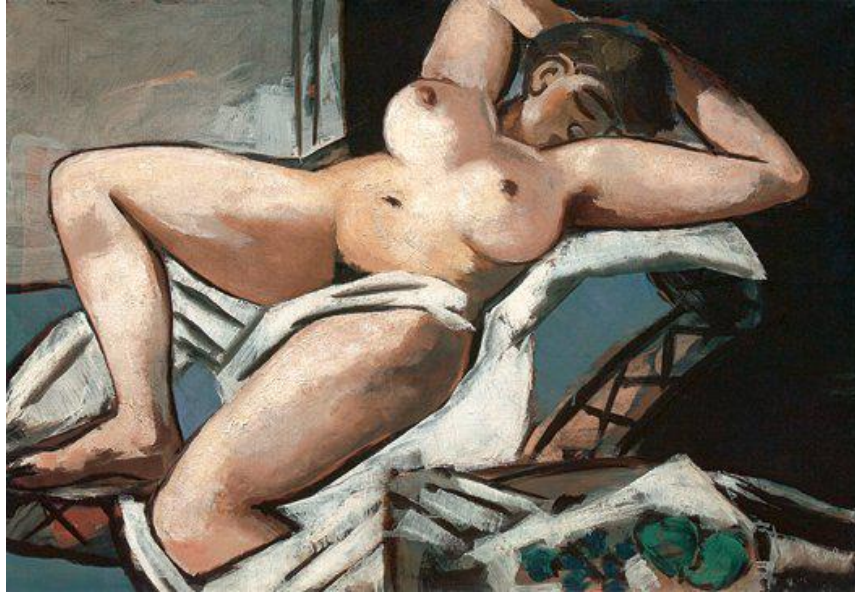
Anteriormente en la Galería Perls,
Nueva York (Estados Unidos).



797. Tamara de Lempicka, *La Belle Rafaëla*, 1927.
Óleo sobre tela, 65 x 92 cm. Colección Privada.



798. Francis Picabia, *Dama con perro*, 1924-1926.
Gouache sobre panel, 72,5 x 92 cm. Colección Privada.



799. Max Beckmann, *Desnudo reclinado*, 1927.

Óleo sobre tela, 72,5 x 92 cm.

Colección Joseph Winterbothan.

Max BECKMANN
(Leipzig, 1884 – Nueva York, 1950)

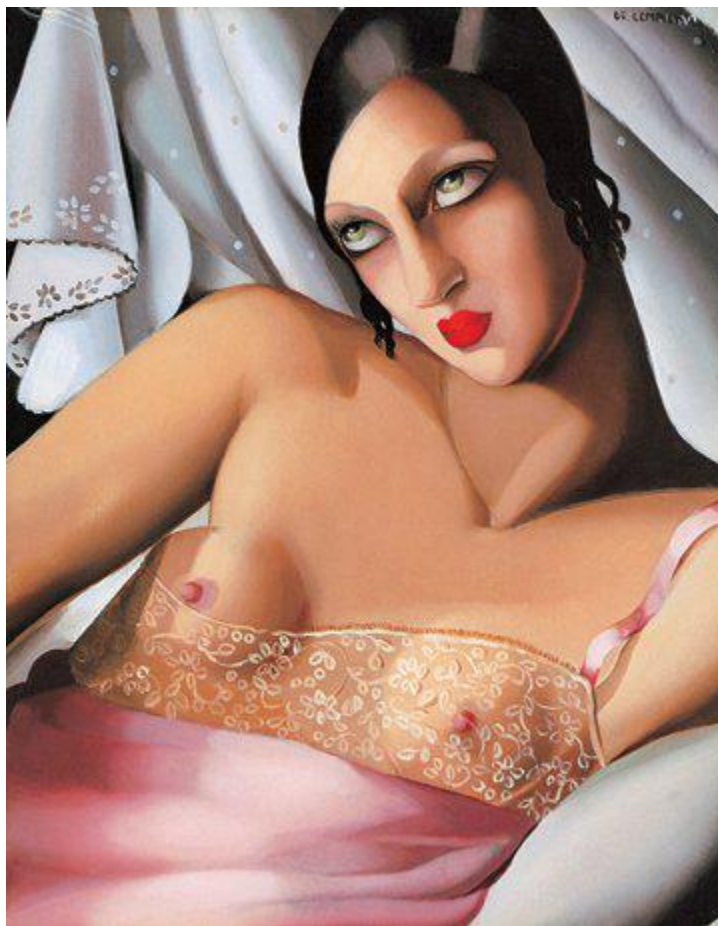
Cuando era estudiante en el centro de la Ilustración alemana, Weimar, Beckmann leyó con avidez las obras de Schopenhauer y se interesó en los trabajos de Kant, Hegel y Nietzsche. Se graduó en 1903 y pintó sus primeros lienzos en París. Quedó particularmente impresionado por el trabajo de Cézanne. Los primeros trabajos de Beckmann tenían una fuerte influencia impresionista y algunas veces podían ser muy tradicionalistas en su composición y tratamiento de temas históricos o monumentales. Durante toda su vida, Beckmann mantuvo una sensibilidad instintiva por el arte del pasado, atraído por imágenes y épocas en las que encontraba una expresión potente y simple. Conforme desarrollaba su propio estilo distintivo, esta sensibilidad adquirió la forma de un compromiso creativo con el arte de la Edad Media y del Renacimiento del norte. Beckmann permaneció distante de los núcleos expresionistas y de los programas vehementes que emitían. En muchas formas no fue nunca un verdadero expresionista.

Sin embargo, su obra entre los años de las dos guerras mundiales, en especial a mediados de la década de 1920, constituye una importante contribución al arte de vanguardia alemán y al desarrollo y declive del expresionismo.

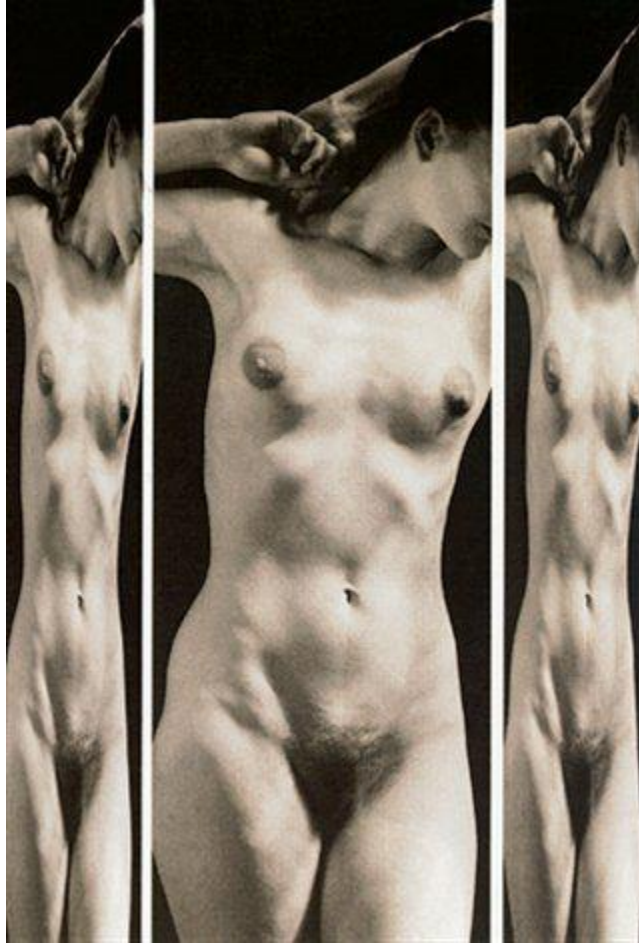
Beckmann realizó pocas declaraciones públicas acerca de su obra; prefería confinar sus expresiones a la pintura. Precisamente por la escasez de testimonios del artista, sus raras declaraciones en forma de “*schöpferische Konfession*” o “credo creativo”, que escribió en 1918 y que el escritor Kasimir Edschmid publicó en 1920, se han convertido en documentos medulares: “Creo que amo tanto la pintura porque lo obliga a uno a ser objetivo. No hay nada que deteste tanto como el sentimentalismo. Cuanto más crece mi determinación, intensa y fuerte, por comprender las cosas inefables del mundo, cuanto más profunda y potente arde en mí la emoción acerca de nuestra existencia, más fuerte cierro la boca y más se enfría mi voluntad para capturar este monstruo de vitalidad y confinarlo, para derrotarlo y estrangularlo con líneas y planos claros y definidos. No lloro, porque creo que las lágrimas son despreciables y las considero un signo de esclavitud. Yo siempre pienso en el objeto”.



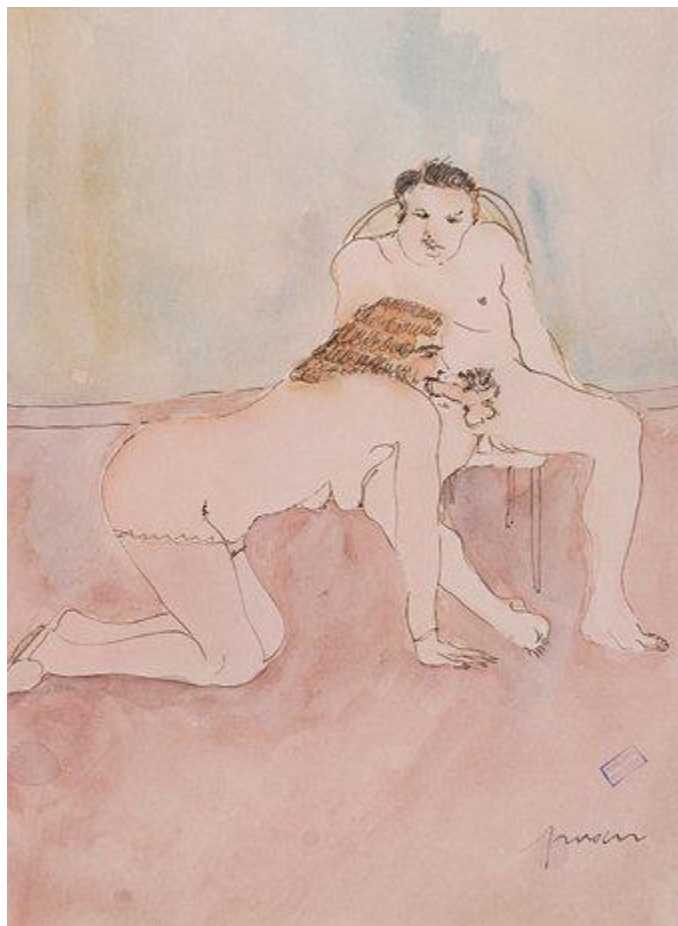
800. Tamara de Lempicka,
Desnudo con edificios, 1930.
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Colección Privada.



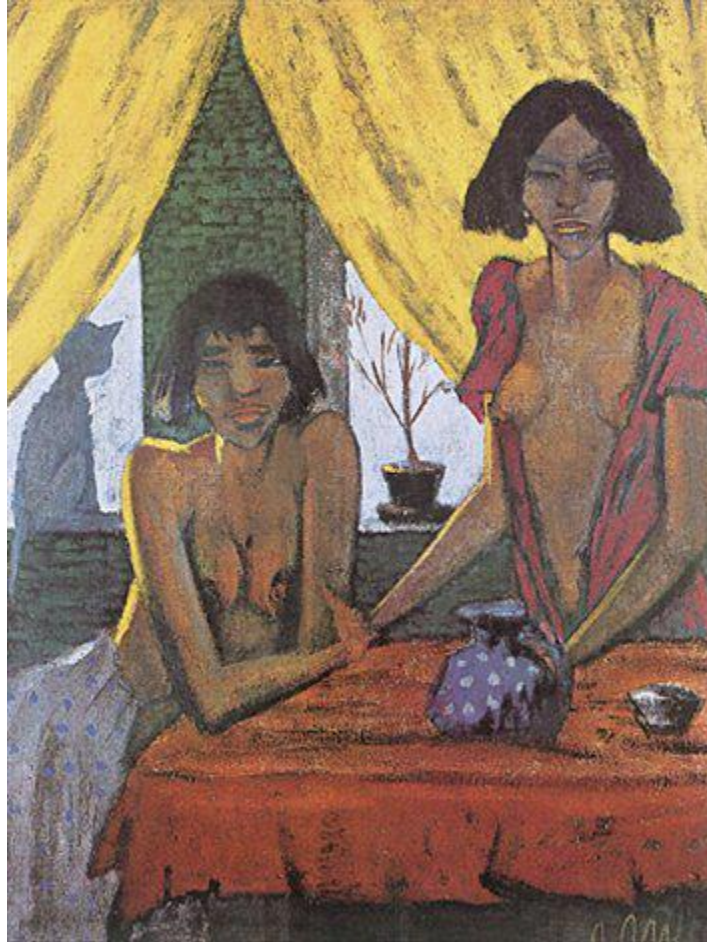
801. Tamara de Lempicka,
La camisa rosa I, hacia 1925.
Óleo sobre panel, 41 x 33 cm.
Colección Privada.



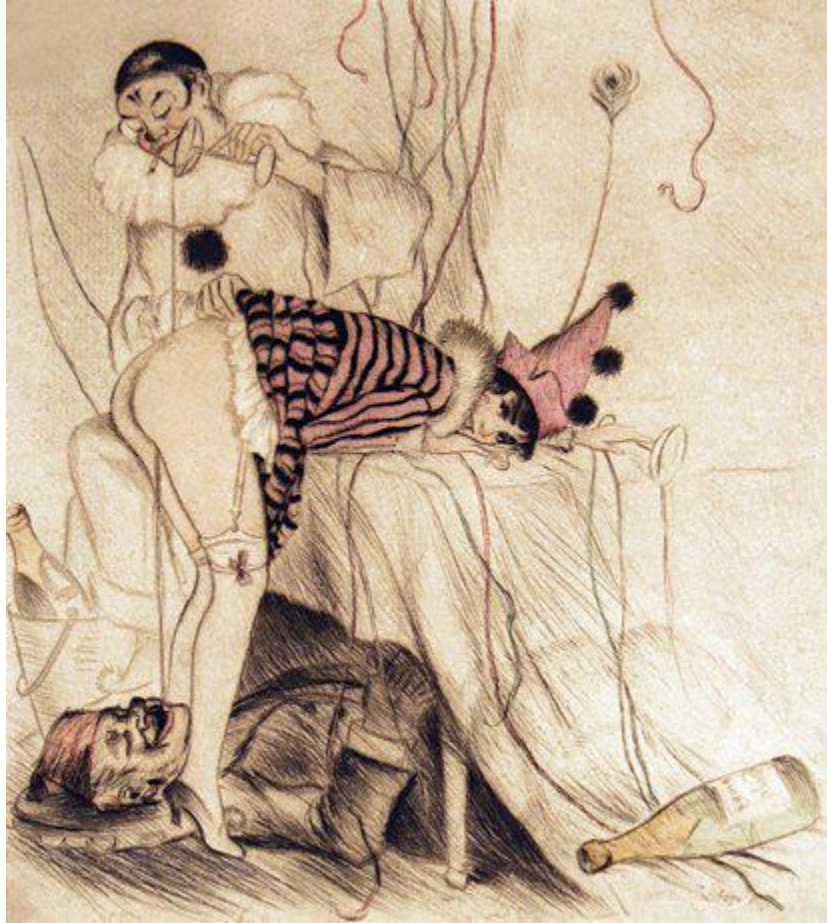
802. Man Ray, *Sin título*, 1927. Fotografía.



803. Jules Pascin,
Escena erótica, 1927. Acuarela aguada.



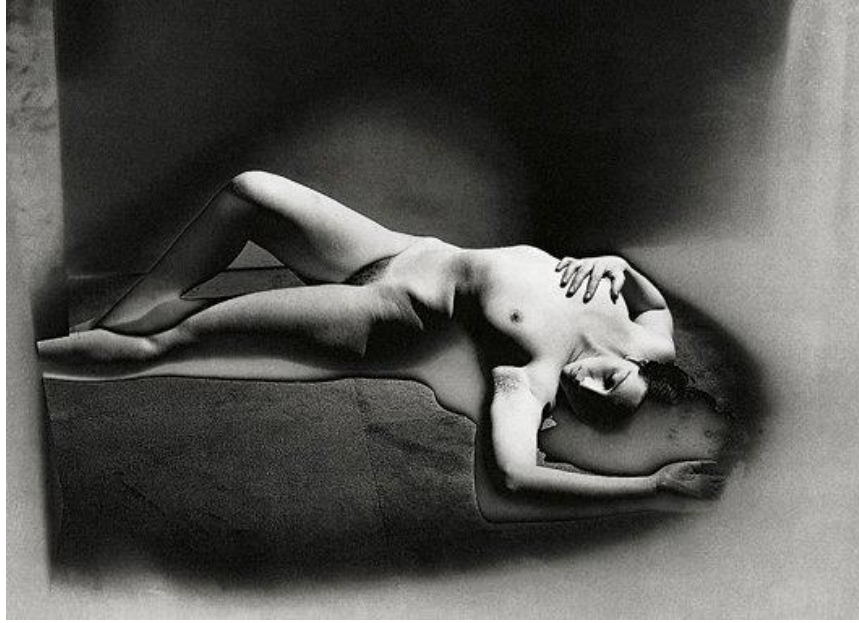
804. Otto Mueller, *Gitanos con gato*, 1927.
Museo Wallarff-Richartz, Colonia (Alemania).



805. Reunier, 1925.



806. Berthommé Saint-André,
Semidesnudo femenino, 1927.



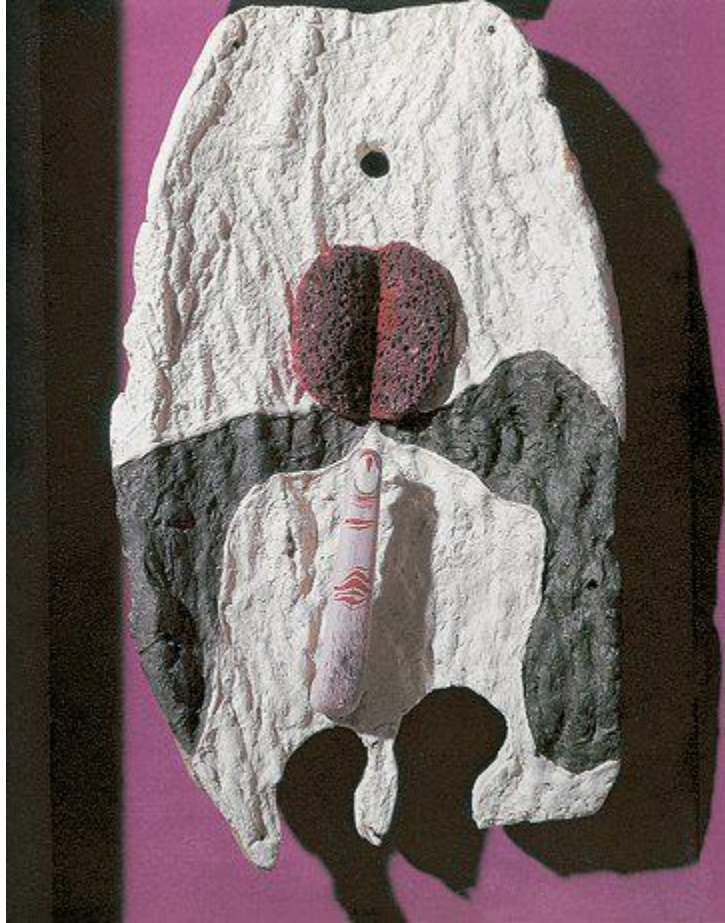
807. Man Ray, *Matter primes thought*, 1929.

Solarización, 22 x 30 cm.

Colección Arturo Schwartz, Milán (Italia).



808. Man Ray, *Sin título*, 1928. Fotografía.



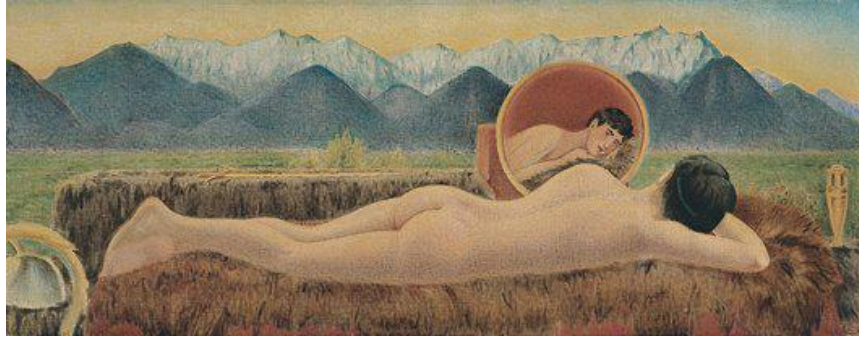
809. Salvador Dalí, *Playa antropomórfica*, 1928.
Óleo, corcho, piedra y dedo esculpido, 47,5 x 27,5 cm.
Museo Salvador Dalí, San Petersburgo (Estados Unidos).

Salvador DALÍ (Figueras, 1904-1989)

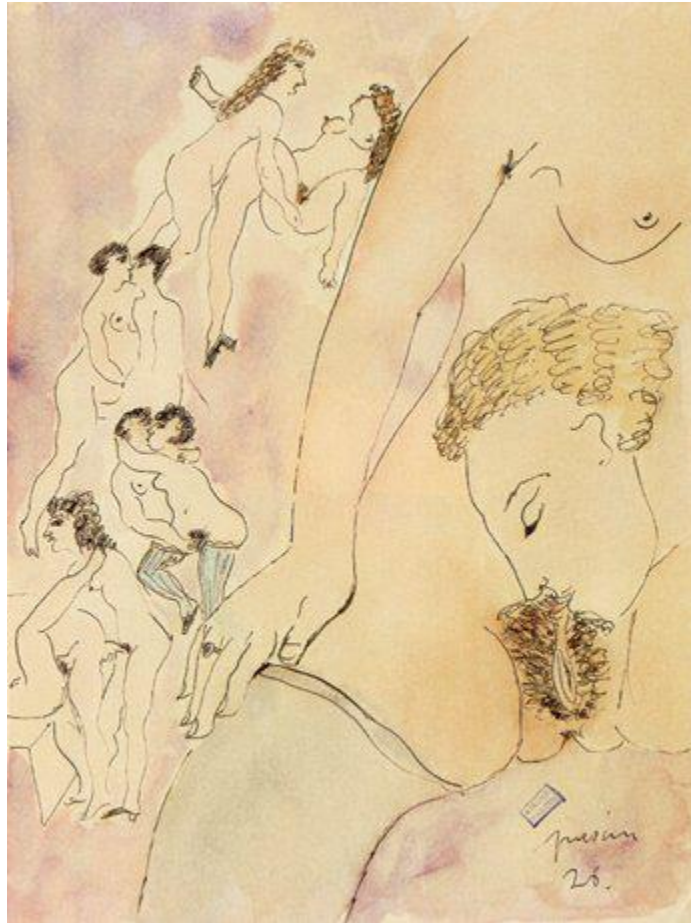
Pintor, diseñador, creador de objetos extraños, autor y cineasta, Dalí se convirtió en el más famoso de los surrealistas.

Buñuel, Lorca, Picasso y Breton tuvieron una gran influencia en su vida artística. La película de Dalí, *Un perro andaluz*, que produjo Buñuel, marcó su entrada oficial en el cerrado grupo de los surrealistas parisinos, donde conoció a Gala, la mujer que se convertiría en su compañera de toda la vida y en su fuente de inspiración. Sin embargo, su relación con el grupo pronto se deterioró,

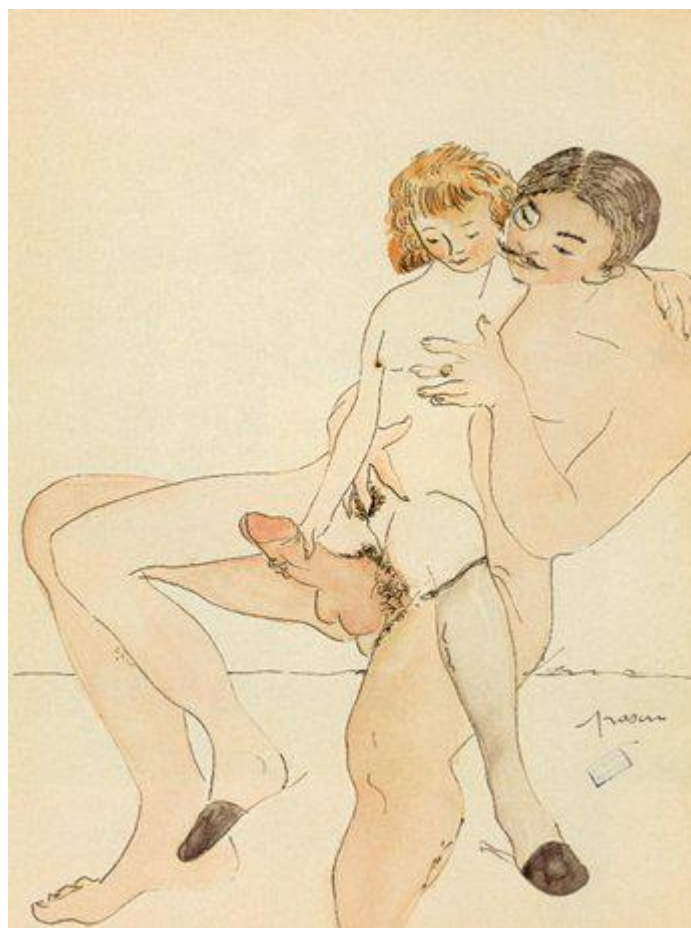
hasta su ruptura final con André Breton en 1939. El arte de Dalí, empero, siguió siendo surrealista en su filosofía y expresión, así como el principal ejemplo de su frescura, humor y exploración de la mente subconsciente. A través de su vida, Dalí fue un genio de la promoción de sí mismo: creó y mantuvo una reputación como una figura casi mítica.



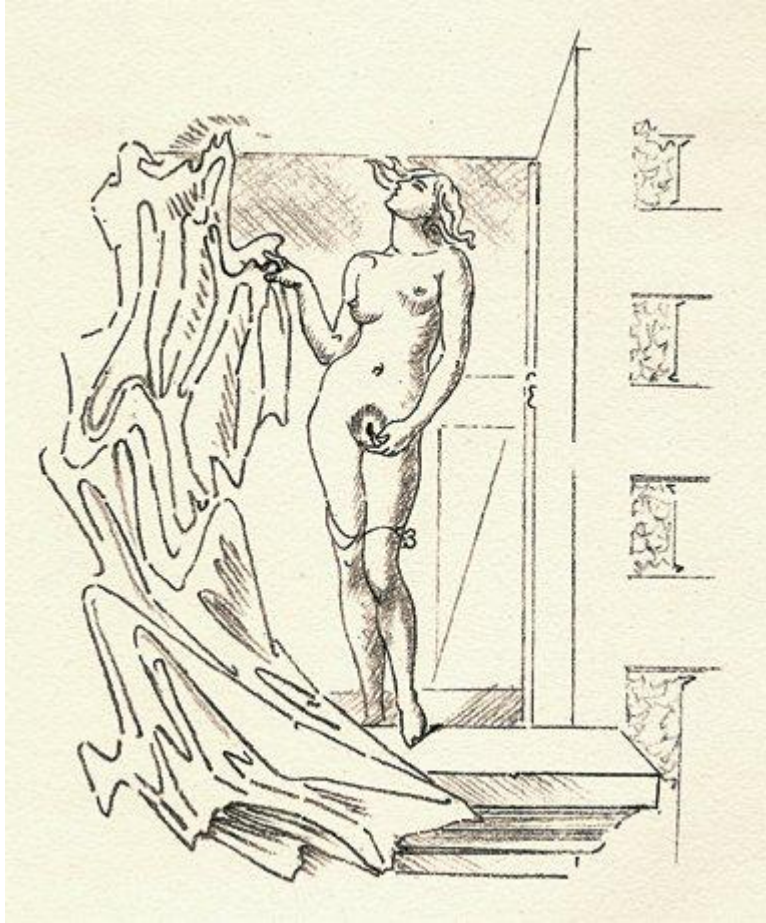
810. Elisar von Kupffer,
Narciso, 1927. Témpera sobre tela.
Centro Culturale, Museo Elisarion, Minusio (Italia).



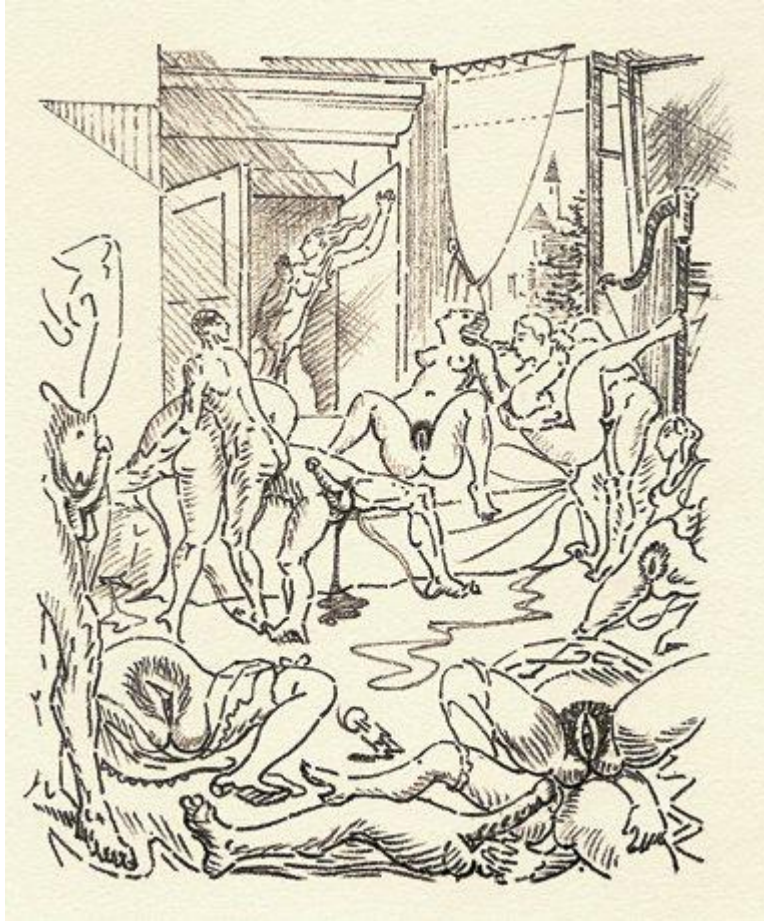
811. Jules Pascin,
Homenaje a André Masson, 1928. Acuarela.



812. Jules Pascin,
Homenaje a Mario Tazin, 1928. Acuarela.



813. André Masson, Sin título, litografía para
Historia del ojo de Georges Bataille, 1928.



814. André Masson, Sin título,
litografía para *Historia del ojo* de Georges Bataille, 1928.



815. Tamara de Lempicka,
Retrato de Suzy Solidor, 1933. Óleo sobre panel,
46 x 38 cm. Castillo y Museo Grimaldi,
Cagnes-sur-Mer (Francia).



816. Tamara de Lempicka,
Nana de Herrera, 1928-1929.
Óleo sobre tela, 212 x 64 cm. Colección Privada.



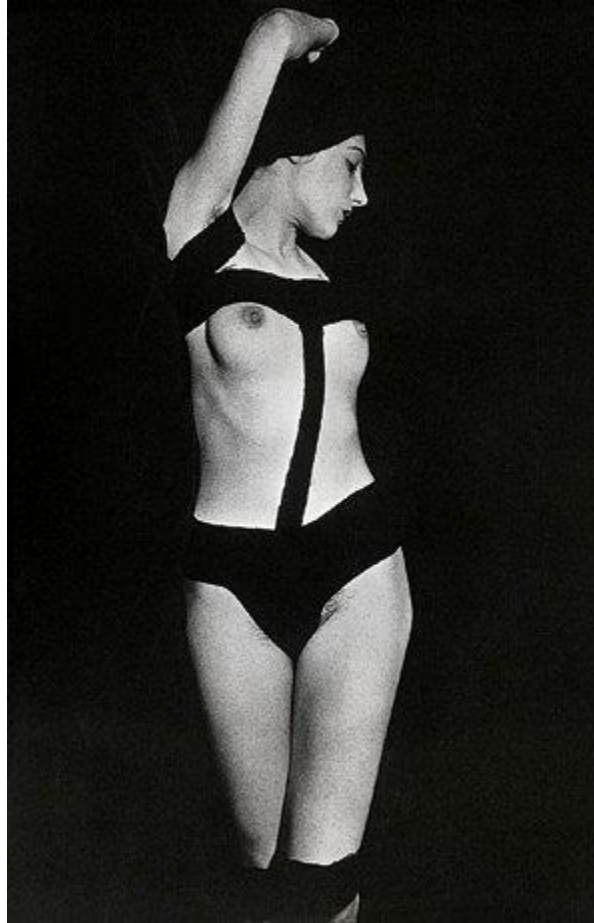
817. Jules Pascin, *Nostalgia*, 1928. Lápiz, 47 x 62 cm.
Colección Mr y Mrs Albert Rambert.



818. Man Ray,
Espalda Negra, 1929. Solarización.



819. Man Ray, *Desnudo*, 1929. Fotografía.



820. Man Ray,
Blanco y Negro (Variación),
hacia 1929. Fotografía.



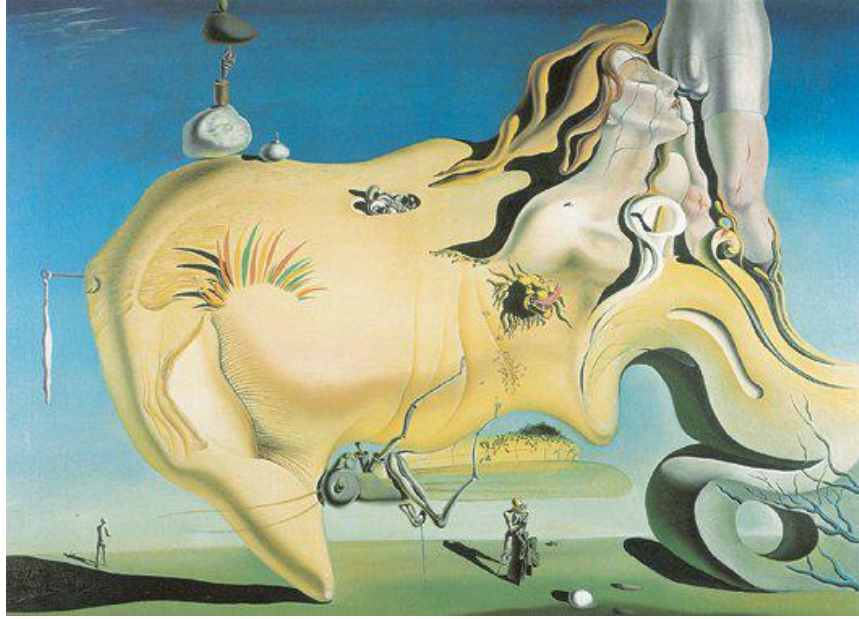
821. Anónimo, No 915, hacia 1930. Editorial Ostra (?).
Postal de fondo negro, 9 x 14 cm.



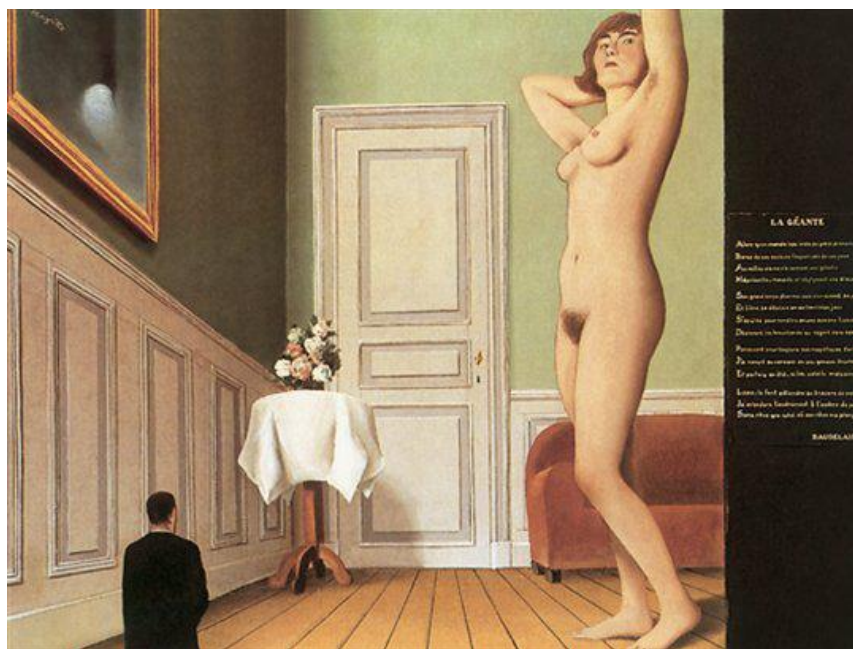
822. Anónimo. Editorial Ostra, hacia 1930.

Postal de fondo negro, 9 x 14 cm.

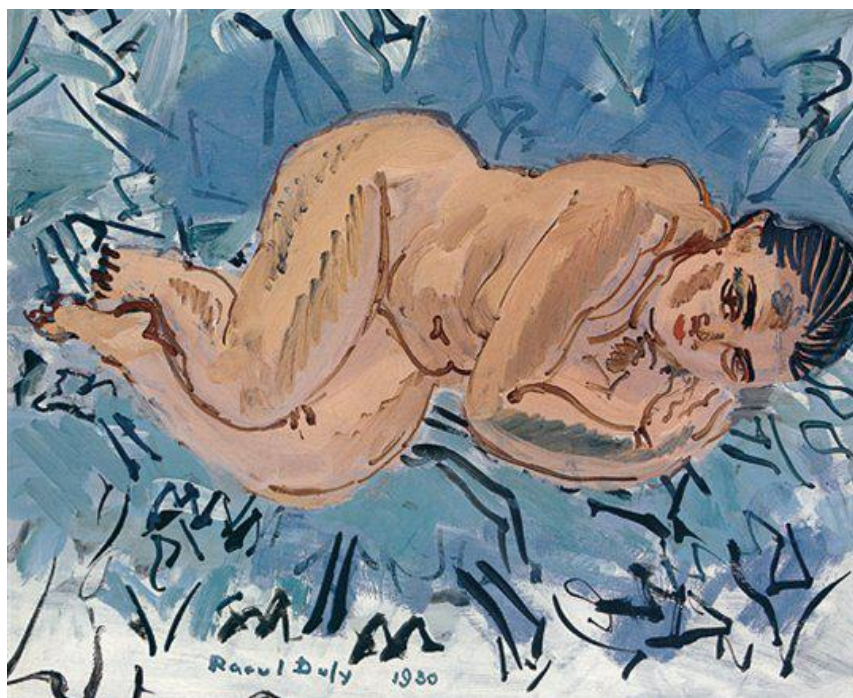
Colección Privada, París (Francia).



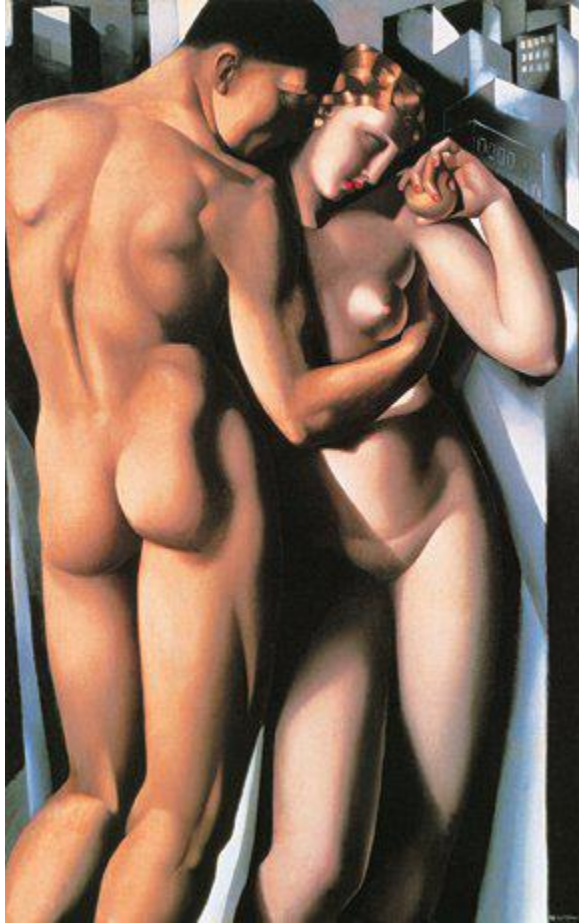
823. Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929.
Óleo sobre tela, 110 x 150 cm. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).



824. René Magritte, *El gigante*, 1929-1930.
 Témpera sobre papel, cartón y tela, 54 x 73 cm.
 Museo Ludwig, Colonia (Alemania).



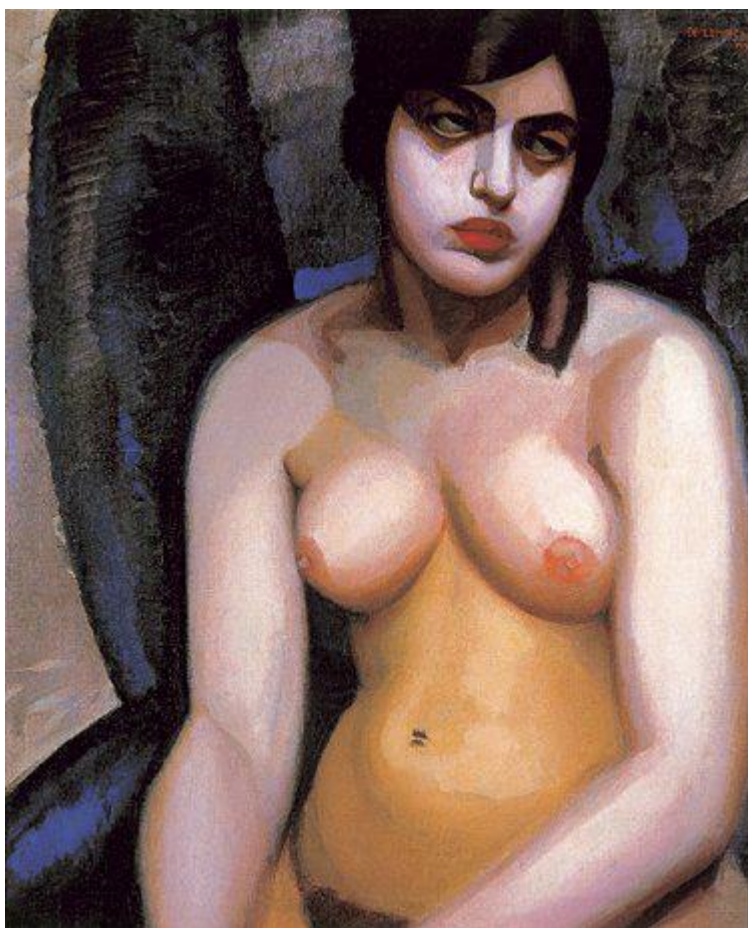
825. Raoul Dufy, *Desnudo femenino*, 1930.
Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno, Troyes (Francia).



826. Tamara de Lempicka, *Adán y Eva*, 1931.
Óleo sobre panel, 116 x 73 cm. Colección Privada.



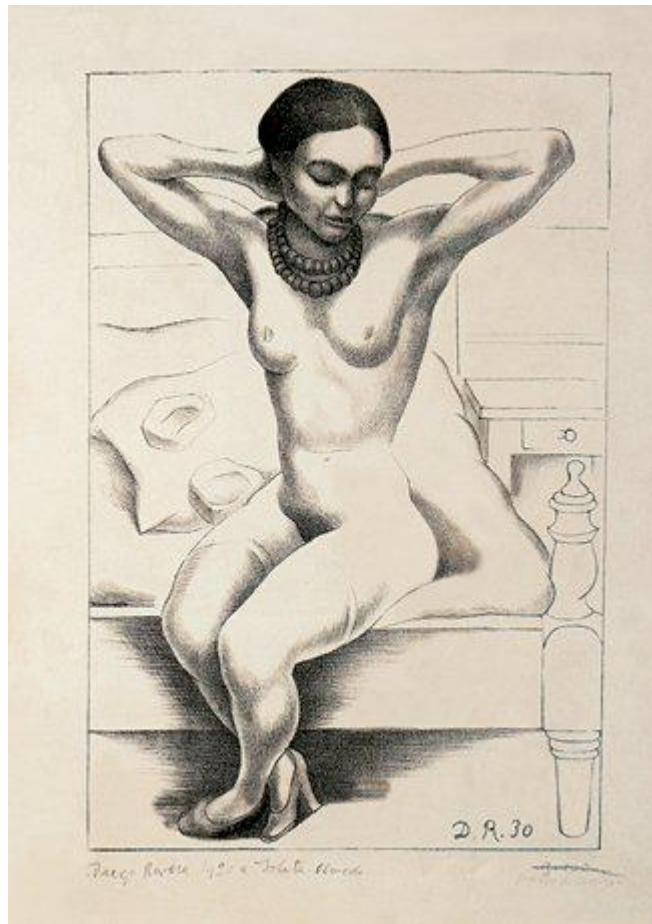
827. Tamara de Lempicka,
El convaleciente, 1932. Óleo sobre panel,
56 x 42 cm. Colección Privada.



828. Tamara de Lempicka, *Desnudo, fondo azul*, 1923.
Óleo sobre tela, 70 x 58,5 cm. Colección Privada.



829. Diego Rivera, *Desnudo de Frida Kahlo*, 1930.
Litografía, 92 x 73 cm. Museo Dolores Olmedo,
Ciudad de México (México).



830. Diego Rivera, *Desnudo de Frida Kahlo*, 1930.
Litografía, 44 x 30 cm. Museo Dolores Olmedo,
Ciudad de México (México).



831. Hide Mayer Kupfer, No 75, hacia 1930.
Copia en gelatina de plata, 24 x 18 cm. A. Noyer Editions.



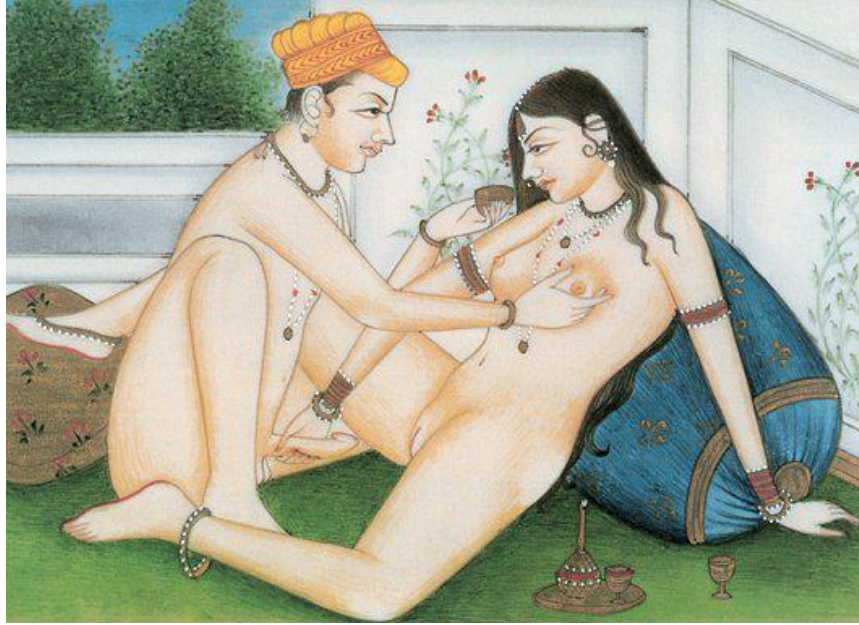
832. **Man Ray**, *Lee Miller*, hacia 1930. Fotografía.



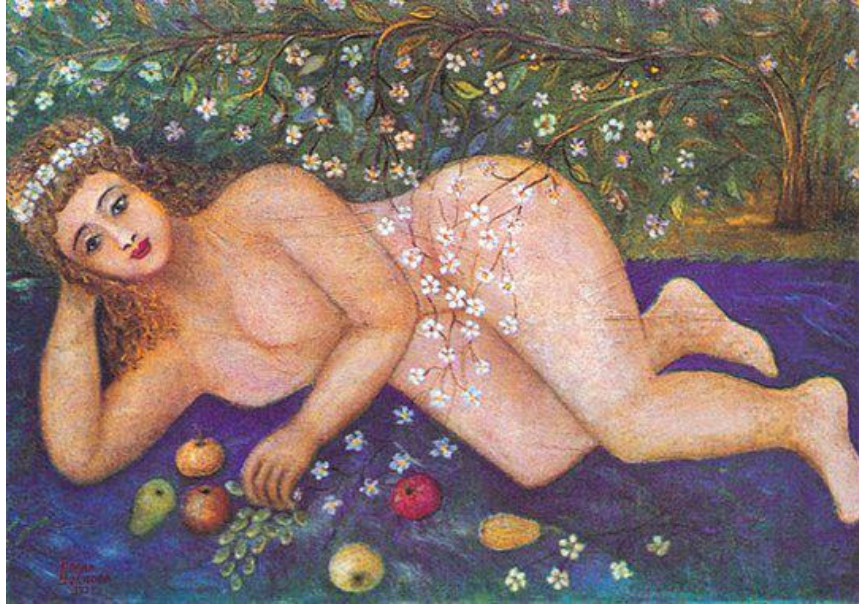
**833. Man Ray, *Busto femenino*,
hacia 1930. Fotografía.**



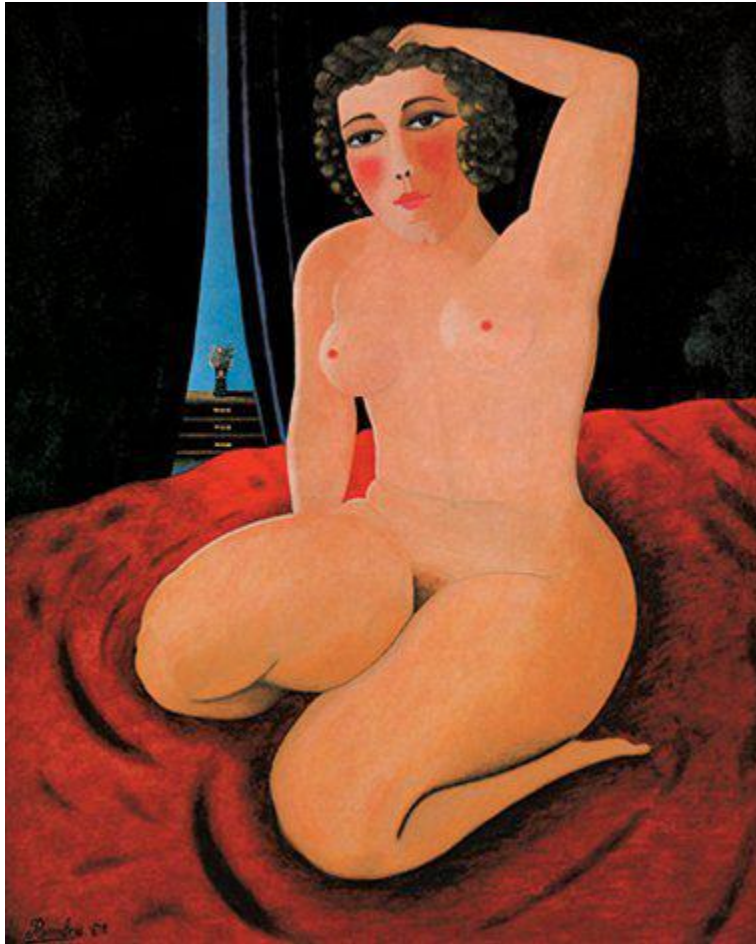
834. G. Riebicke, *No 6449*, hacia 1930.
Copia en gelatina de plata, 13 x 18 cm.



835. Anónimo, *Miniatura india*.



836. Elena A. Volkova,
Muchacha joven de Siberia. Colección Privada.



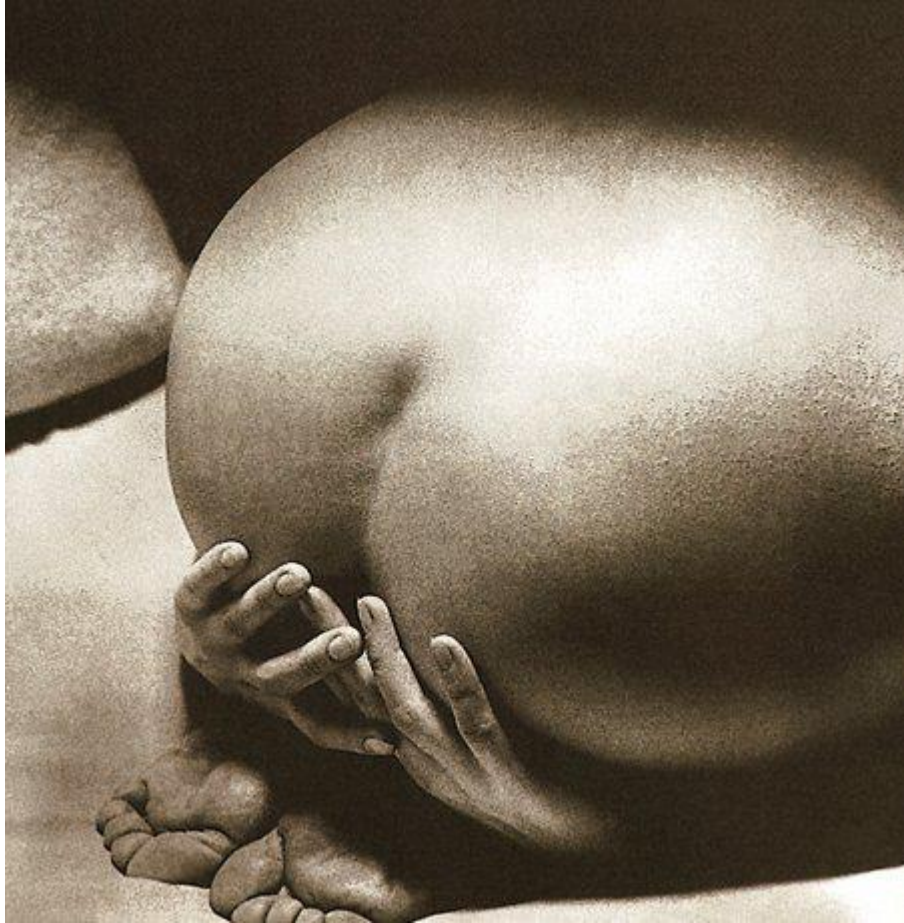
837. **Camille Bombois**, *Desnudo sobre cojín rojo*.
Museo Charlotte Zander, Bönningheim (Alemania).



838. Jacob Epstein, *Génesis*, 1929-1931.
Mármol (Seravezza), 162,5 x 83,8 x 78,7 cm.
Galería de Arte Whitworth, Universidad de Manchester,
Manchester (Reino Unido).



839. René Magritte, *La evidencia eterna*, 1903.
Óleo sobre cinco telas, 26 x 16 cm,
22 x 28 cm, 30 x 22 cm, 26 x 20 cm, 26 x 26 cm.
Colección Mencil, Houston (Estados Unidos).



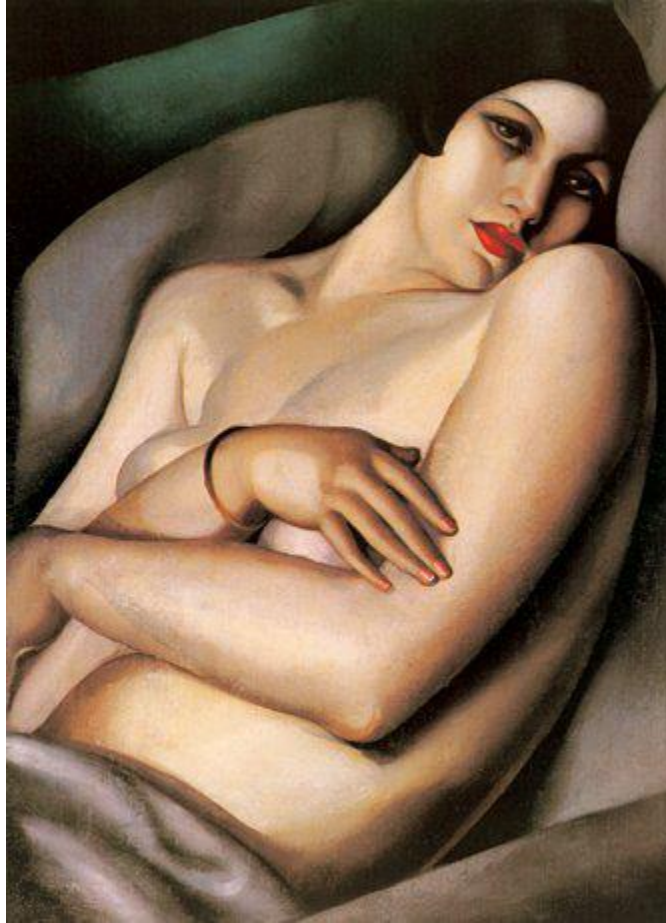
840. Man Ray,
The Prayer, 1930.
Fotografía, 23 x 17 cm.
Colección Paolo Rosselli,
Milán (Italia).



841. Anónimo, *Miniatura india*.



842. Anónimo,
Casa de geishas el ginecólogo, XIX.
Rollo de imágenes. Japón.



843. Tamara de Lempicka, *El sueño*, 1927.

Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

Colección Mrs. Antonia Schulman,
Nueva York (Estados Unidos).



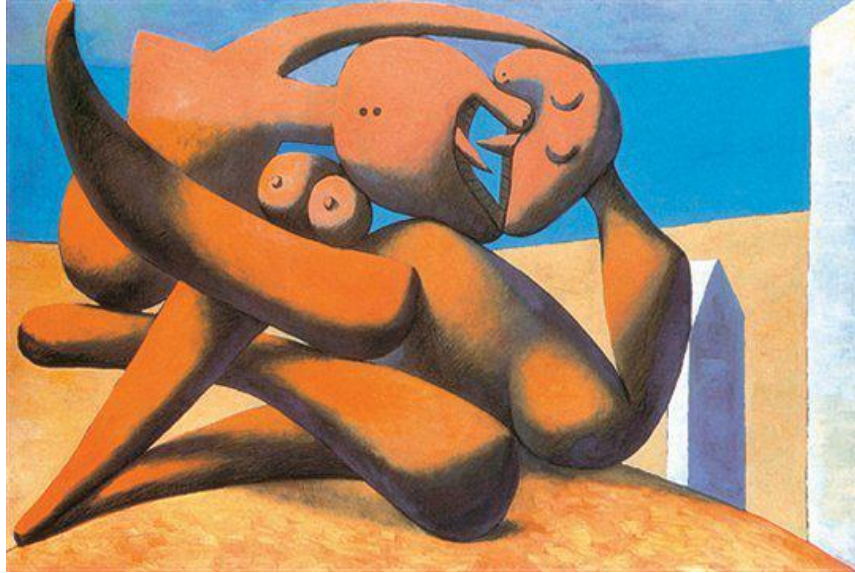
844. Tamara de Lempicka,
Desnudo con botes de vela, 1931.
Óleo sobre tela, 113 x 56,5 cm.
Galería Bruce R. Lewin,
Nueva York (Estados Unidos).



845. Frida Kahlo, *Retrato de Eva Frederick*, 1931.

Lápiz sobre papel, 63 x 46 cm.

Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México (México).



846. Pablo Picasso, *Figuras a orillas del mar*.

Óleo sobre tela, 130 x 195 cm.

Museo Picasso, París (Francia).

Pablo PICASSO
(Málaga, 1881 – Mougins, 1973)

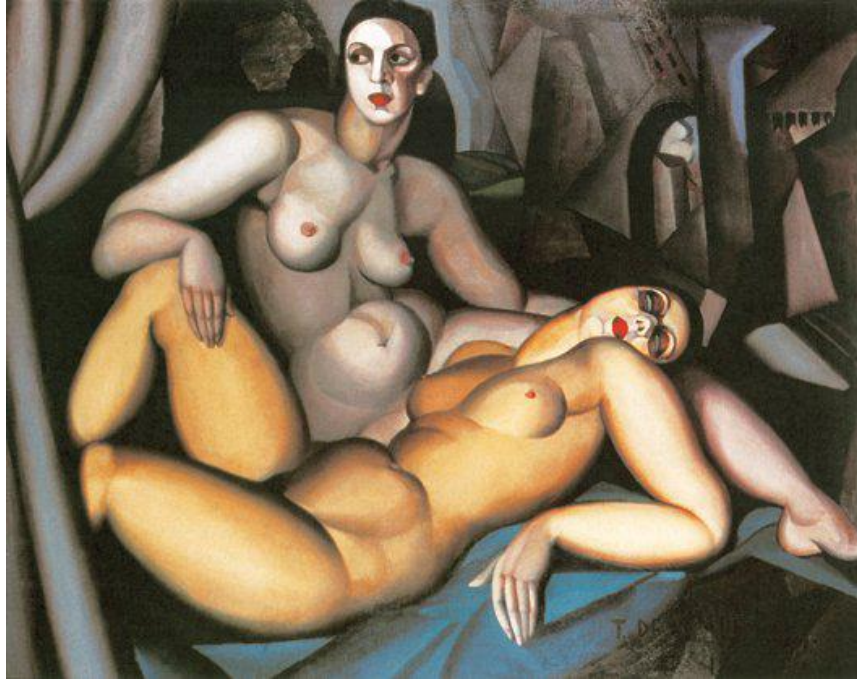
Picasso era español y por eso, según dicen, comenzó a dibujar antes que a hablar. Cuando niño, se sintió atraído de manera instintiva hacia las herramientas del artista. En sus primeros años pasaba horas en feliz concentración dibujando espirales con un sentido y un significado que sólo él conocía. Otras veces dejaba de lado sus juegos infantiles para trazar sus primeras imágenes en la arena. Tan temprana expresión artística encerraba la promesa de un raro don.

No hay que olvidar hacer mención de Málaga, pues fue ahí donde, el 25 de octubre de 1881, nació Pablo Ruiz Picasso, y fue ahí donde pasó los primeros diez años de su vida. El padre de Picasso era pintor y profesor en la Escuela de Bellas Artes y Oficios. Picasso aprendió de él los rudimentos del entrenamiento académico formal en arte. Luego fue a estudiar a la Academia de las Artes en Madrid, pero no se graduó. Antes de cumplir los dieciocho años había llegado al punto de mayor rebeldía; repudió la estética anémica de la academia junto con

la prosa pedestre del realismo y, naturalmente, se unió a aquellos artistas y escritores que se llamaban a sí mismos modernistas, a los inconformistas, aquellos a los que Sabartés llamó “la élite del pensamiento catalán” y que se habían agrupado en torno al café de artistas Els Quatre Gats. Durante 1899 y 1900 los únicos temas que Picasso consideró meritorios fueron aquellos que reflejaban la “verdad final”, la fugacidad de la vida humana y la inevitabilidad de la muerte. Sus primeras obras, agrupadas bajo el nombre de “Periodo Azul” (1901-1904), consisten en pinturas con matices azulados y fueron el resultado de la influencia de un viaje que realizó por España y de la muerte de su amigo Casagemas. Aunque Picasso mismo insistió varias veces en la naturaleza subjetiva e interna de su Periodo Azul, su génesis y, en especial, el azul monocromático se explicaron durante muchos años como el simple resultado de varias influencias estéticas. Entre 1905 y 1907, Picasso inició un nuevo periodo, conocido como el “Periodo Rosa”, que se caracterizó por un estilo más alegre con colores rosados y anaranjados. En Gosol, en el verano de 1906, la forma del desnudo femenino asumió una importancia extraordinaria para Picasso; identificó una desnudez despersonalizada, original y simple con el concepto de “mujer”. La importancia que los desnudos femeninos tendrían para Picasso en cuanto a temática durante los siguientes meses (en el invierno y la primavera de 1907) se hizo patente cuando creó la composición de una pintura grande titulada *Las señoritas de Aviñón*.

De la misma manera que el arte africano se considera como el factor que llevó al desarrollo de la estética clásica de Picasso en 1907, las lecciones de Cézanne se perciben como la piedra angular de este nuevo avance. Esto se relaciona, en primer lugar, con la concepción espacial del lienzo como una entidad compuesta, sujeta a un determinado sistema de construcción. Georges Braque, a quien Picasso conoció en el otoño de 1908 y con quien encabezó el movimiento cubista durante los seis años de su apogeo, quedó asombrado por la semejanza que los experimentos pictóricos de Picasso guardaban con los suyos. En cierto momento, explicó: “La dirección principal del cubismo era la materialización del espacio”. Después de su periodo cubista, en la década de 1920, Picasso volvió a un estilo artístico más figurativo y se acercó más al movimiento

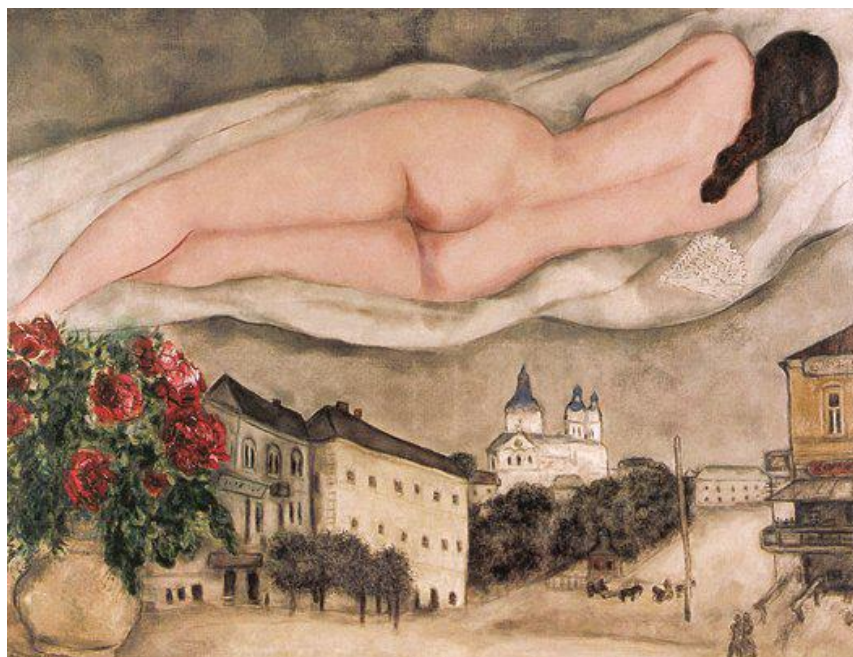
surrealista. Representó cuerpos monstruosos y distorsionados, pero en un estilo muy personal. Después del bombardeo de Guernica en 1937, Picasso creó una de sus obras más famosas, que se convirtió en símbolo crudo de los horrores de esa guerra y, de hecho, de todas las guerras. En la década de 1960, su estilo artístico cambió de nuevo y Picasso comenzó a volver la mirada al arte de los grandes maestros y a basar sus pinturas en la obra de Velázquez, Poussin, Goya, Manet, Courbet y Delacroix. Los últimos trabajos de Picasso fueron una mezcla de estilos que dio lugar a una obra más colorida, expresiva y optimista. Picasso murió en 1973, en su villa de Mougins. El simbolista ruso Georgy Chulkov escribió: “La muerte de Picasso es una tragedia. Sin embargo, aquellos que creen que pueden imitar a Picasso y aprender de él son ciegos e inocentes. ¿Aprender qué? Estas formas no tienen una contraparte emocional fuera del infierno, pero estar en el infierno significa anticipar la muerte. Los cubistas difícilmente cuentan con un conocimiento tan ilimitado”.



847. Tamara de Lempicka,
Perspectiva (Dos amigos), 1923.
Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.
Museo del Petit-Palais, Ginebra (Suiza).



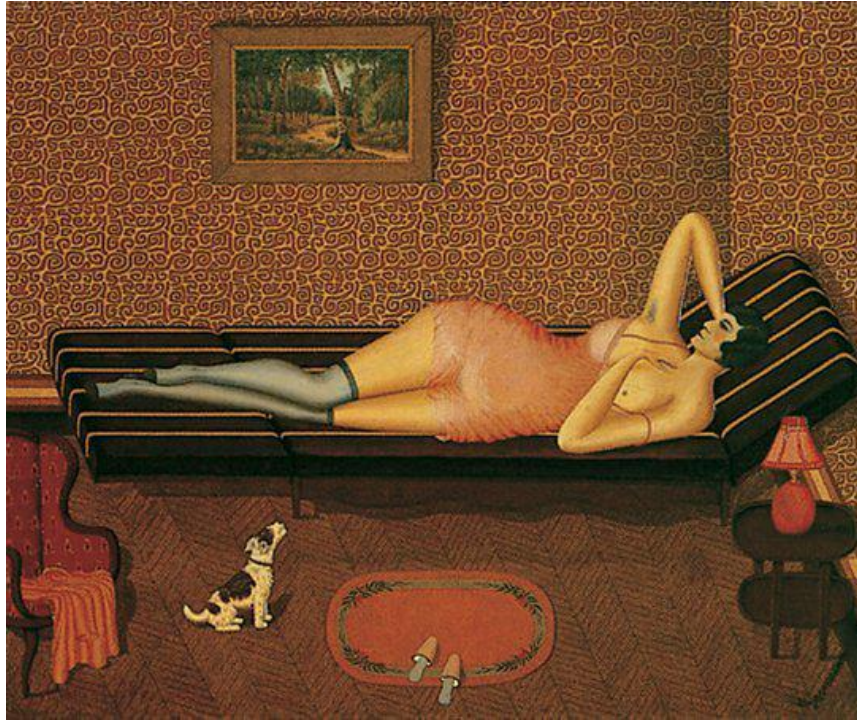
848. Tamara de Lempicka,
La Belle Raphaëla en verde, 1927.
Óleo sobre tela, 38 x 61 cm.
Colección Privada, París (Francia).



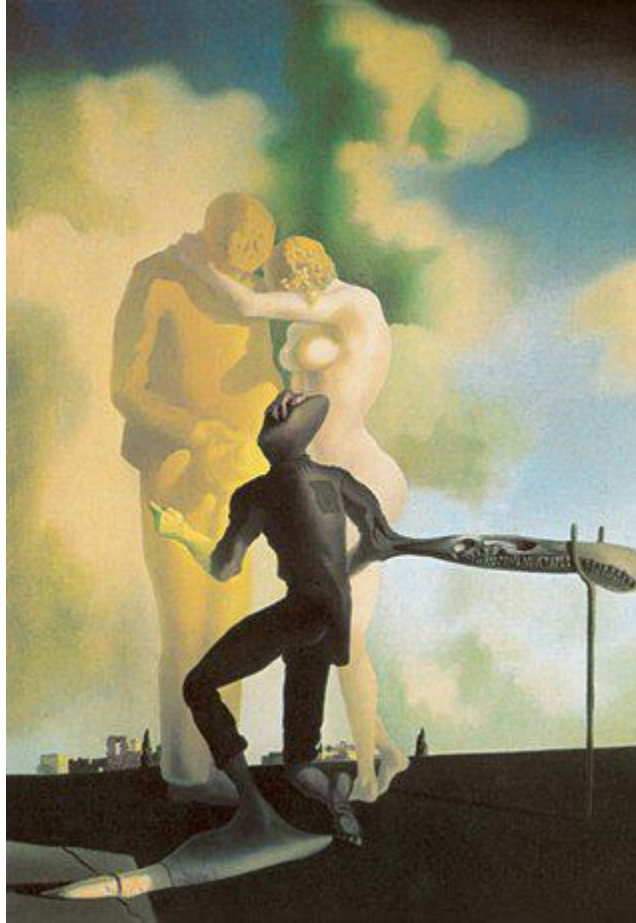
849. Marc Chagall, *Desnudo sobre Vitebsk*, 1933.

Óleo sobre tela, 87 x 113 cm.

Colección Ida Chagall, París (Francia).



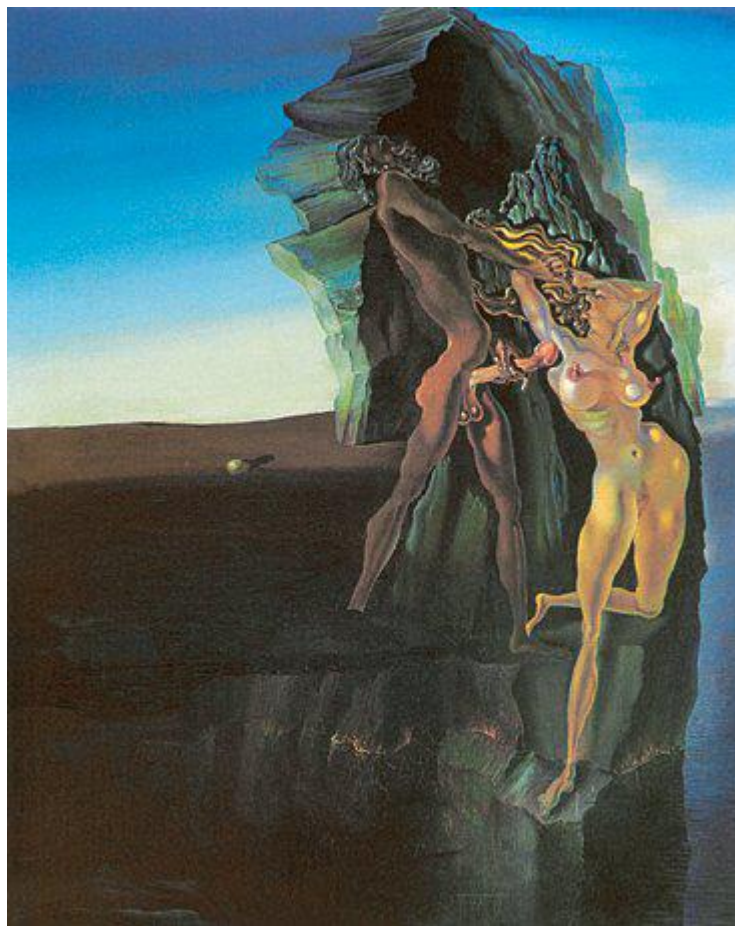
850. Dominique Peyronnet,
Siesta Veraniega (Mujer Acostada), hacia 1933.
Óleo y *collage* sobre tela, 50 x 61 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centre Georges-Pompidou, París (Francia).



851. Salvador Dalí,

Meditación sobre el arpa, 1932-1934.

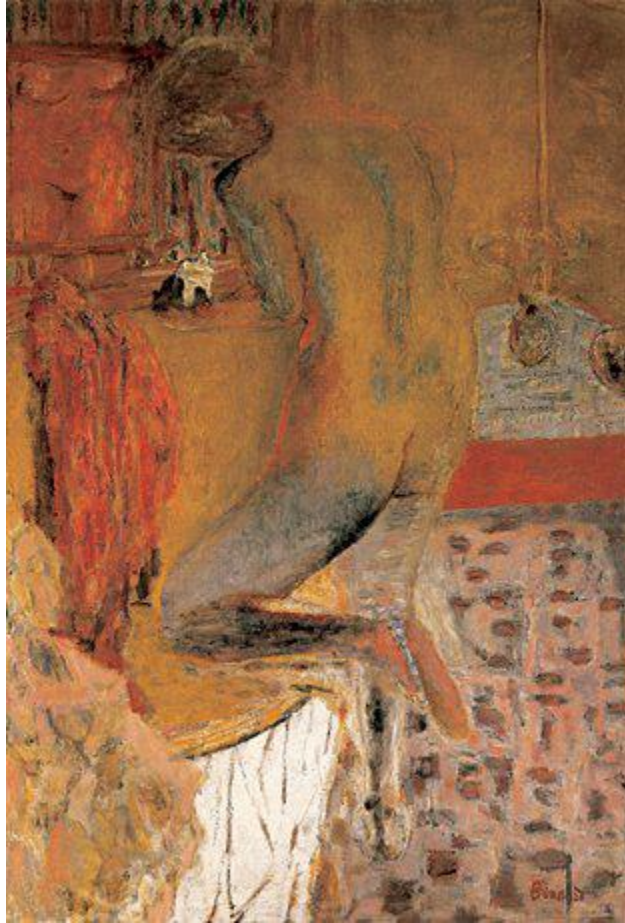
Óleo sobre tela, 67 x 47 cm. Museo Salvador Dalí,
San Petersburgo (Estados Unidos).



852. Salvador Dalí,

Sin título (Guillermo Tell y Gradiva), 1931.

Óleo sobre cobre, 30,1 x 23,9 cm. Colección Privada.



853. Pierre Bonnard,

Desnudo visto desde atrás en el baño, 1934.

Óleo sobre tela, 107,3 x 74 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



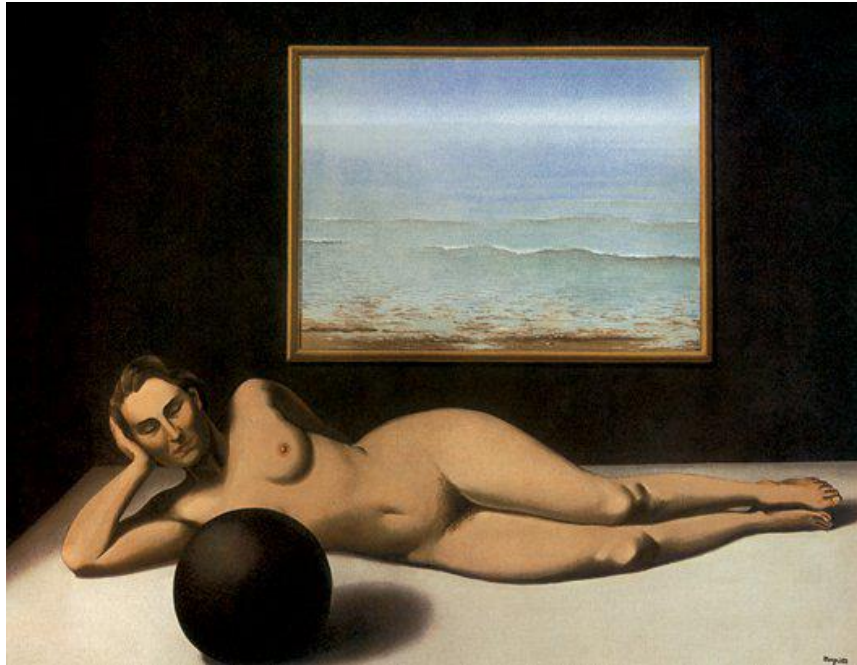
854. Herbert List,
Jóvenes luchadores II, 1933. Fotografía.



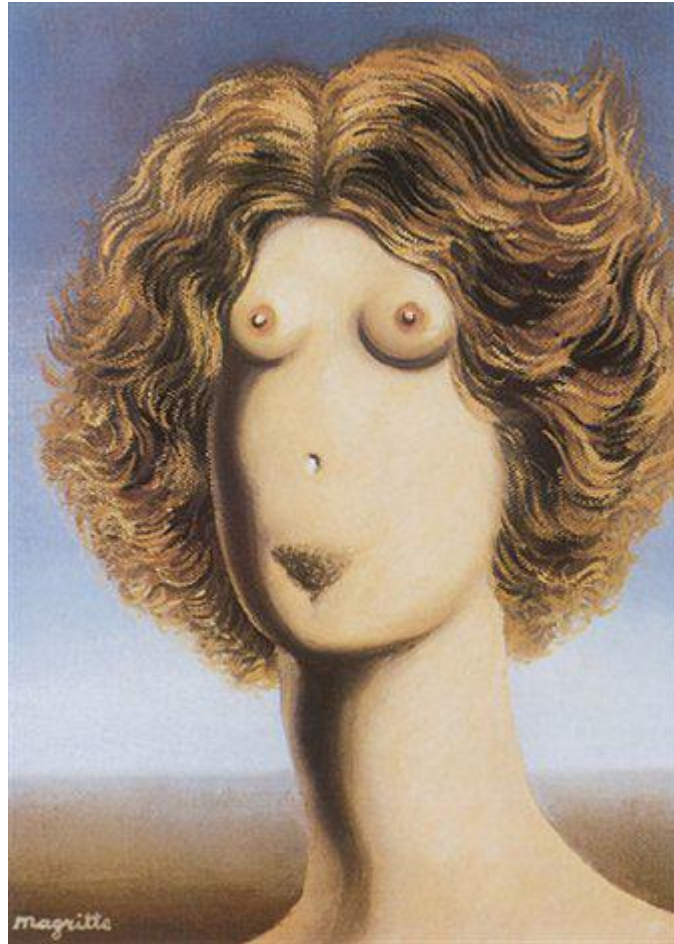
855. Allen Jones, *Silla, perchero y mesa*, 1969.
Accesorios de cuero y fibra de vidrio pintados con acrílico,
varias dimensiones. Colección del artista.



856. Anónimo, *Sin título*, hacia 1935.
Copia en gelatina de plata, 18 x 24 cm.



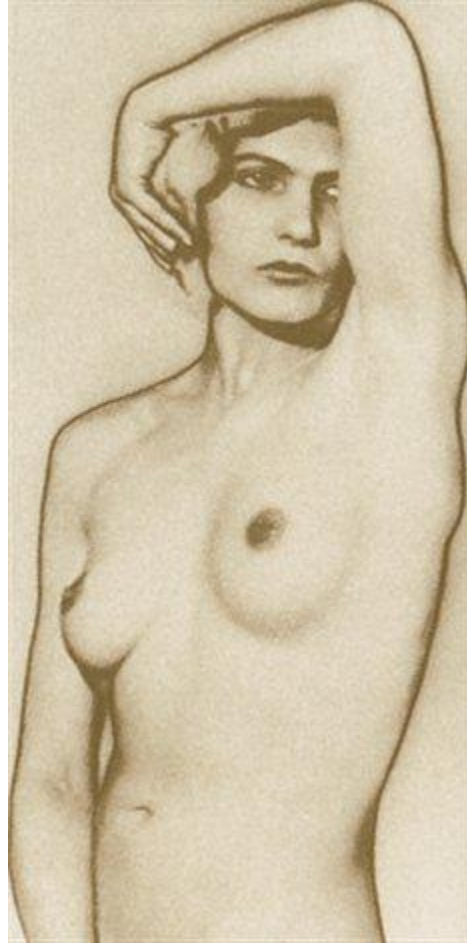
857. René Magritte, *Bañista entre luz y sombra*, 1935.
Óleo sobre tela. Colección Privada, Bruselas (Bélgica).



858. René Magritte, *El rapto*, 1934.

Óleo sobre tela, 73 x 54 cm.

Colección Mencil, Houston (Estados Unidos).



859. Man Ray,
Natasha, 1934. 30 x 22,5 cm.



860. Anónimo, *Sin título*,
Fotografía para Diana-Slip, hacia 1934.
Copia en gelatina de plata, 14 x 9 cm.



861. Jules Pascin,
Dibujo de Erotikon, 1933.

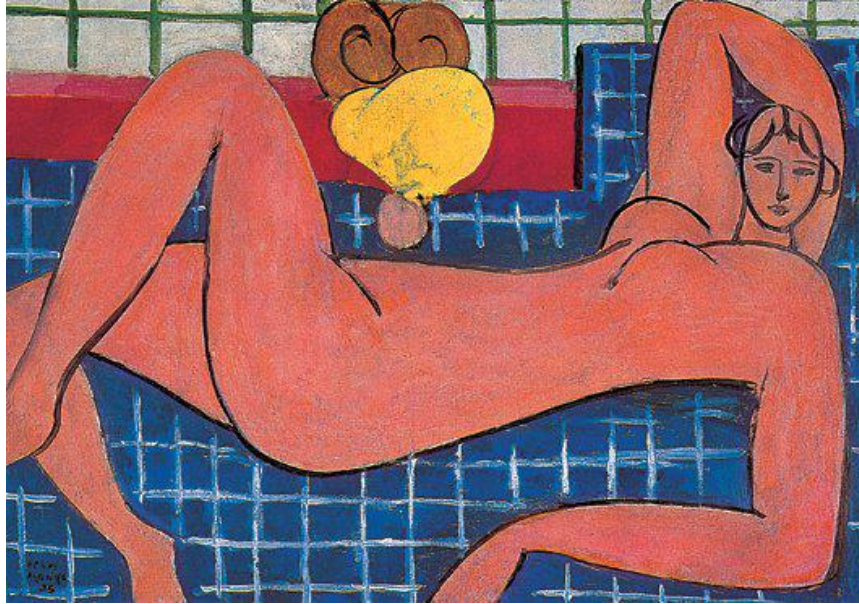


862. Anónimo, *Sin título*, hacia 1935.
Copia en gelatina de plata, 13 x 18 cm.

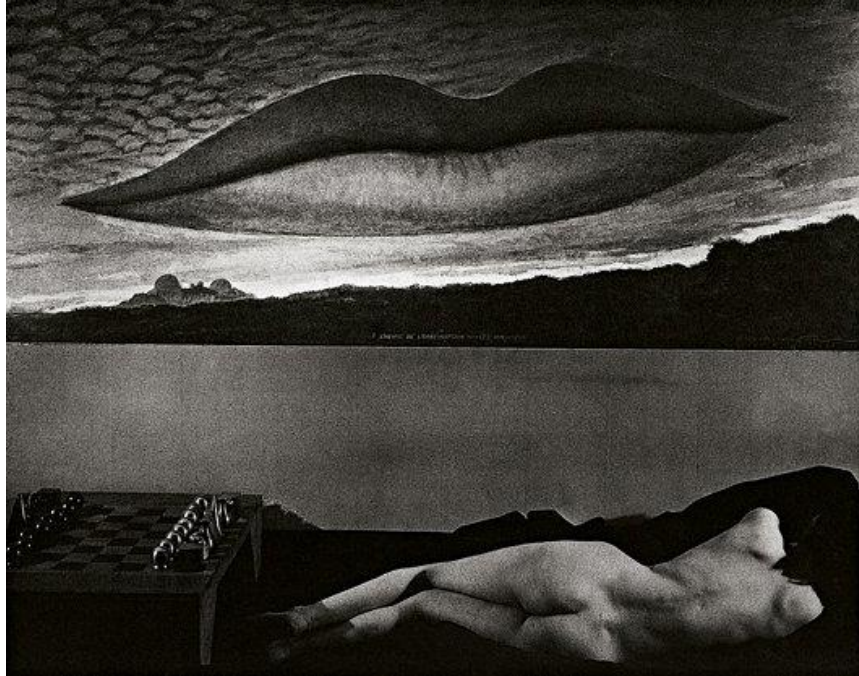


863. Biederer Studio para Ostra Editions, *Sin título*, hacia 1935.

Copia en gelatina de plata, 11 x 16 cm.



**864. Henri Matisse, *Desnudo reclinado grande*,
conocido como *Desnudo rosa*, 1935. Óleo sobre tela,
66 x 92 cm. Museo de Arte de Baltimore,
Baltimore (Estados Unidos).**



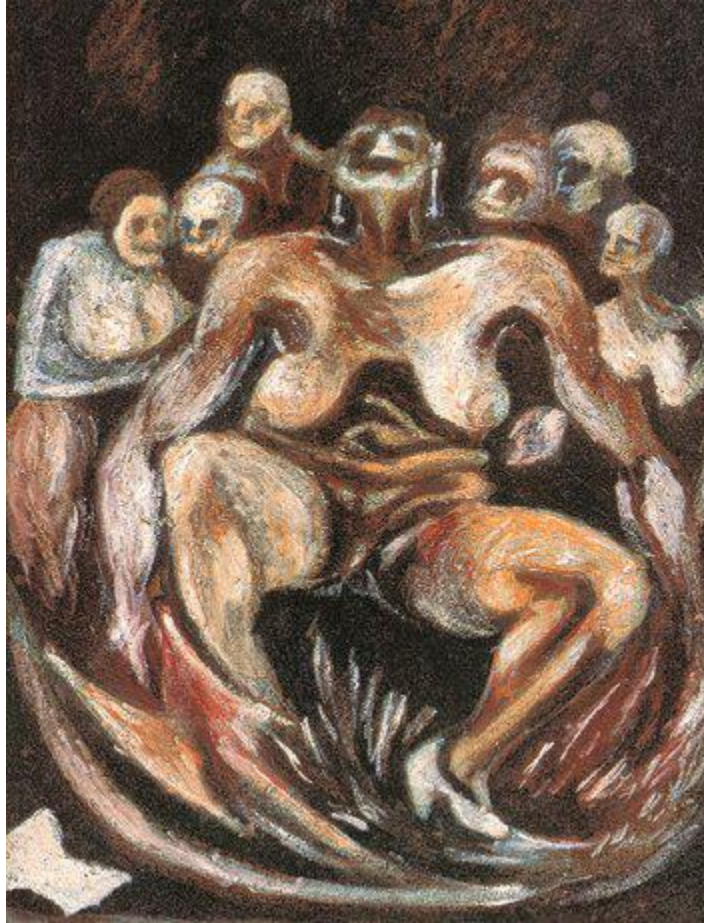
865. Man Ray, *A la hora del observatorio - Los amantes*, 1936. Fotografía.



866. Man Ray, *Sin Título*, 1936. Fotografía.



867. Yva Richard, *Sin título*, hacia 1937.
Copia en gelatina de plata, 24,5 x 17 cm.



868. Jackson Pollock,
Sin título (Mujer), 1935-1938.
Óleo sobre panel de fibra, 35,8 x 26,6 cm.
Museo Nagashima, Kagoshima (Japón).

Jackson POLLOCK
(Cody, Wyoming, 1912 – East Hampton, Nueva York, 1956)

Nacido en 1912, en un pequeño pueblo de Wyoming, Jackson Pollock personificó el sueño norteamericano cuando su país enfrentaba las realidades de la era moderna que reemplazaba al siglo XIX. Pollock se marchó a la ciudad de Nueva York en busca de fama y fortuna. Gracias al Federal Art Project, logró rápidamente la aclamación del público y después de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en la celebridad artística más grande de Estados Unidos. Para De Kooning,

Pollock fue un “rompehielos”. Para Max Ernst y Masson, Pollock fue un compañero del movimiento surrealista europeo, y para Motherwell, Pollock fue un legítimo candidato a la categoría de Maestro de la Escuela Norteamericana. Pollock se perdió entre los muchos trastornos de su vida en Nueva York en la década de 1950: el éxito sencillamente le había llegado demasiado rápido y con excesiva facilidad. Fue durante este periodo que se aficionó al alcohol y puso fin a su matrimonio con Lee Krasner. Su vida terminó de la misma forma en que acabó la vida del icono de la cinematografía, James Dean, detrás del volante de su Oldsmobile, después de una noche de copas.



869. Marc Chagall, *A mi esposa*, 1933-1944.

Óleo sobre tela, 131 x 194 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



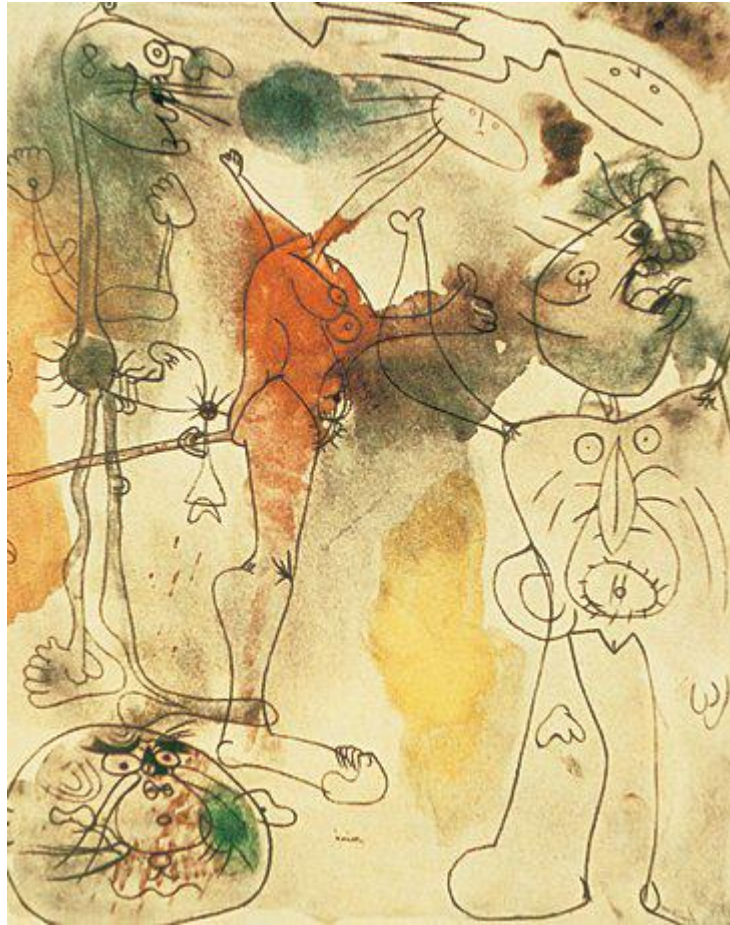
870. Tamara de Lempicka,
Susanna nadando, hacia 1938.
Óleo sobre tela, 90 x 60 cm. Colección Privada.



871. René Magritte, *Les Liaisons dangereuses*
(Relaciones peligrosas), 1936. Gouache sobre papel,
41,3 x 29 cm. Museo Toulouse-Lautrec, Albi (Francia).



872. Camille Bombois,
Mujer desnuda sentada, hacia 1936.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.
Museo Charlotte Zander,
Bönningheim (Alemania).



873. Joan Miró, *Personas perseguidas por un pájaro*, 1938. Tiza y acuarela, 41 x 33,1 cm. Instituto de Arte de Chicago, Chicago (Estados Unidos).

Joan MIRÓ
(Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983)

Joan Miró nació en una habitación con las estrellas pintadas en el techo. Creció en la ciudad de Barcelona, donde la independencia y la creatividad inquebrantable van de la mano. En 1907 se inscribió en las clases de arte de La Escuela de la Lonja, una institución académica y profesional de artes aplicadas donde un joven llamado Picasso había impresionado a sus maestros diez años antes. Luego tomó clases privadas con Galí. A diferencia de la Escuela de la Lonja, esto ofreció

a Miró un entorno en el que la forma distintiva en que veía las cosas se vio recompensada. En la academia de Galí, Miró conoció a algunos de los hombres que se convertirían no sólo en compañeros artistas, sino en sus amigos íntimos. Él y Enric Cristòfol Ricart no tardaron en alquilar un estudio juntos cerca de la catedral de Barcelona. Más tarde identificado como surrealista, Miró nunca se relacionó realmente con ninguna escuela o estilo establecido del arte. Como dijo uno de sus críticos: “En su mente estaba claro que él tenía que ir más allá de todas las categorías e inventar un lenguaje propio que expresara sus orígenes y que fuera auténtico y personal”. Durante el transcurso de su vida artística, incluso se esforzó en no seguir sus propias tradiciones. Es evidente que Miró estudió las formas quebradas del cubismo y aprendió a admirar los colores estridentes de los fovistas, pero tenía su propia manera de ver las cosas y sus pinturas combinaban perspectivas torcidas, pinceladas pesadas y colores sorprendentes. Buscaba maneras de fusionar el estilo bidimensional de la época con inspiración tomada del arte tradicional catalán y de los frescos de la iglesia románica. Joan Miró reconoció que, como Picasso, si iba a convertirse en un artista en rigor, necesitaba mudarse a París. Durante algún tiempo alquiló un estudio en el número 45 de la rue Blomet, donde fue vecino del pintor André Masson. Masson fue el primero de toda una comunidad de artistas en la que Miró encontró un hogar, en el preciso momento en que comenzaban a dar forma a un movimiento artístico y sensible al que llamaron “surrealismo”. Fue un movimiento de pensamiento que encomiaba al individuo y la imaginación a la vez que hacía alarde de la tradición, la racionalidad y hasta el sentido común. Aunque tenía la influencia de los practicantes del surrealismo, Miró nunca se unió realmente a sus filas. La gozosa libertad que favorecían los dadaístas era más de su agrado que los manifiestos y el dogma de los surrealistas. Sin embargo, su inocente originalidad llamó la atención y causó la admiración de todos, y pronto se convirtió en el ilustrador favorito de la revista *La Révolution Surréaliste*.

En sus últimos años, Joan Miró habló con su nieto acerca de su amor de toda una vida por el arte folclórico catalán, las formas naturales, el espíritu independiente, la inocencia que es a la vez hermosa y sorprendente. “El arte folclórico siempre logra

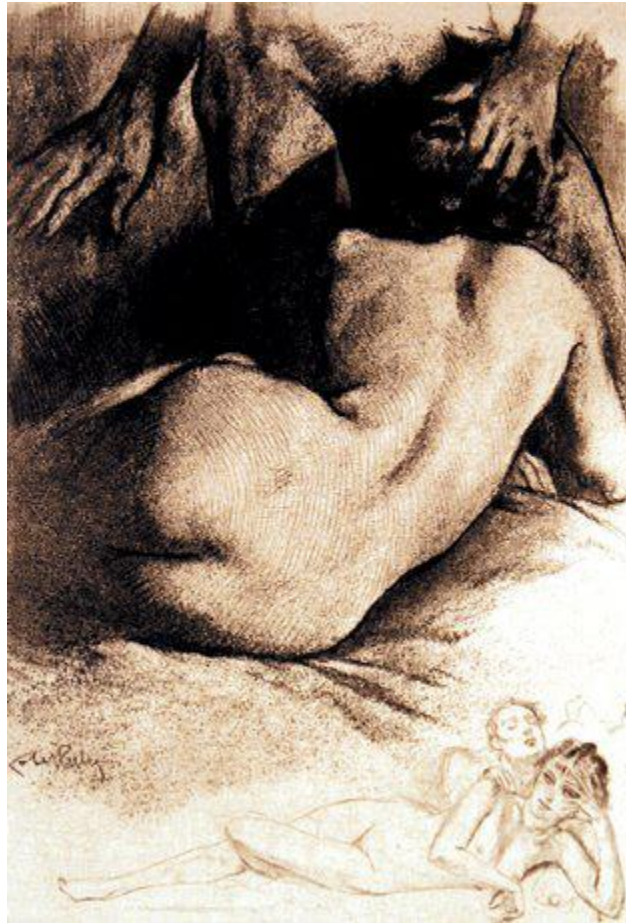
conmoverme”, le dijo. “Está libre de engaños y artificios. Va directo al corazón de las cosas”. Al hablar del arte de la campiña que lo había nutrido, Joan Miró encontró las mejores palabras para describirse a sí mismo. Con su honestidad, espontaneidad y entusiasmo casi infantil por las formas, las texturas y el color, creó un universo de obras artísticas capaz de deleitar, confundir y recompensar.



874. **Max Ernst**, *Baño de la esposa*, 1940.
Colección Peggy Guggenheim, Venecia (Italia).



875. Marcel Vertes, *Escena erótica*, 1938.



876. Alméry Lobel-Riche, *Desnudo*, 1936.



877. Man Ray,
Ady y Nusch Eluard, 1937. Fotografía.



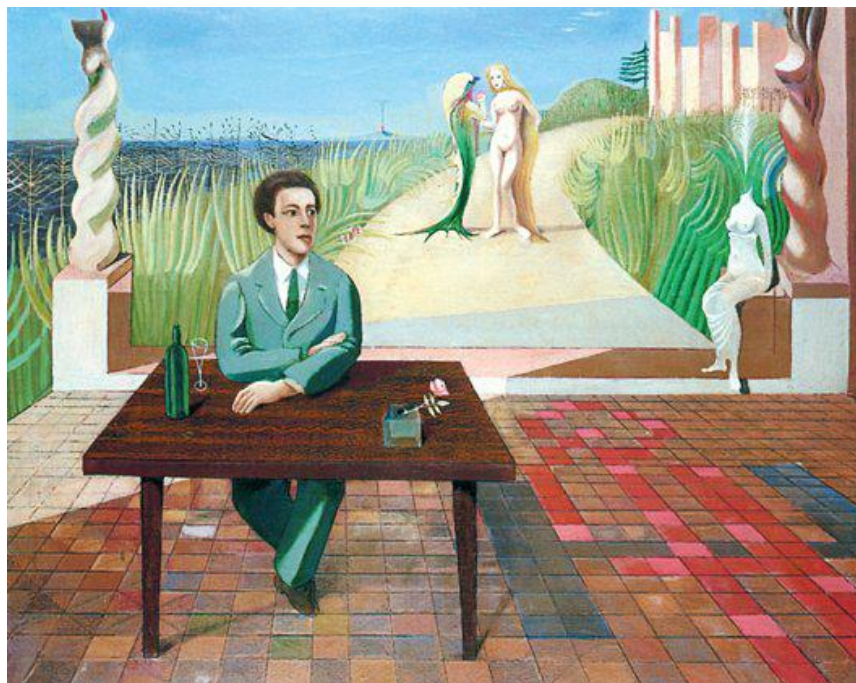
878. Hans Bellmer, *La muñeca*, 1933-1945.

Madera pintada, pelo, zapatos, calcetines,
61 x 170 x 51 cm. Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).

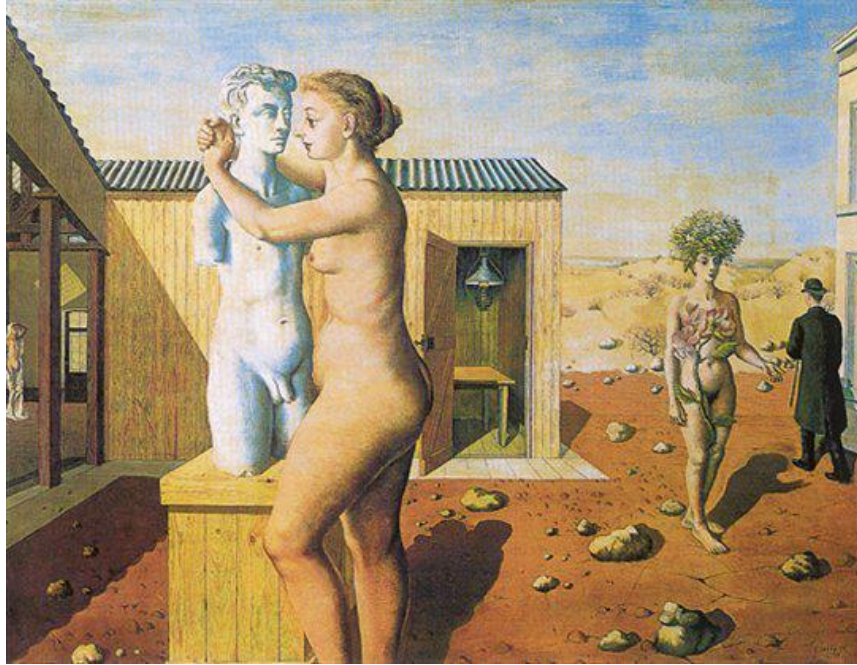
Las imágenes grotescas de mujeres de tamaño natural de Bellmer fueron su forma de expresar oposición al Partido nazi, que acababa de llegar al poder en su Alemania natal. Los nazis apoyaban una apariencia humana particular idealizada, e instituyeron políticas eugenésicas para fomentar este ideal. Al crear representaciones de la forma humana tan alejadas del ideal nazi, Bellmer expresaba su negativa a crear arte para el estado. Sin embargo, la protesta no era la única fuerza que motivaba su trabajo. La sexualidad explícita de la muñeca y las poses en las que la fotografió dieron a su trabajo una resonancia más amplia que la que el mensaje político por sí solo hubiera podido darle. Tuvo que abandonar Alemania en 1938, y la naturaleza retorcida y sexual de su obra fue bien recibida en el círculo Surrealista de París.



879. Frida Kahlo, *Dos desnudos en el bosque o La Tierra o Mi nana y yo*, 1939.
Óleo sobre metal, 25 x 30,5 cm. Colección Privada.



880. Max Ernst, *Retrato de André Breton*, 1939.



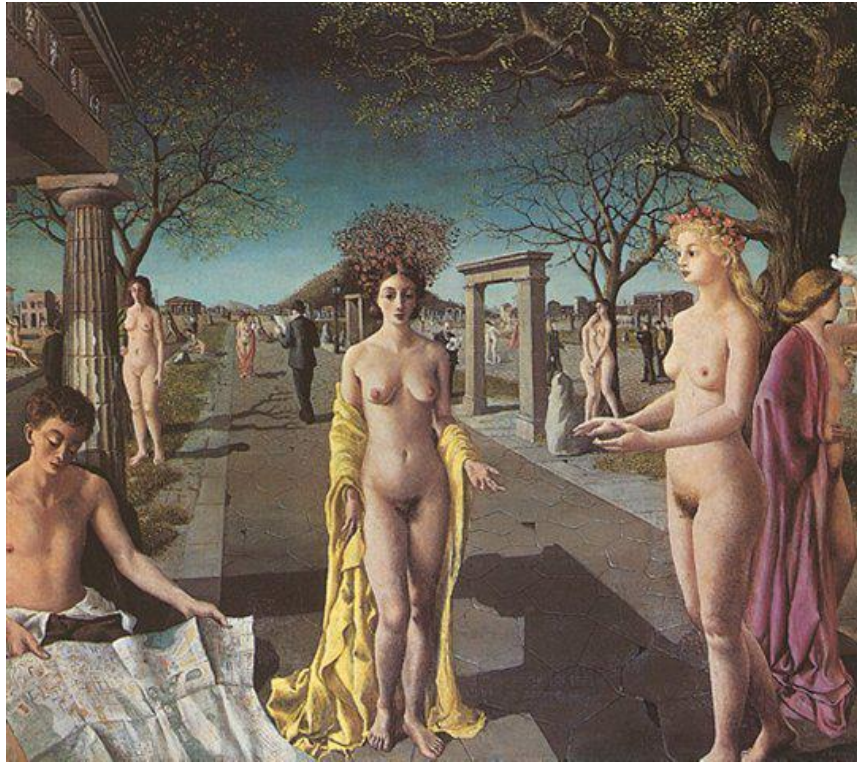
881. Paul Delvaux, *Pigmalión*, 1939.

Óleo sobre madera, 117 x 148 cm.

Real Museo de Bellas Artes, Bruselas (Bélgica).



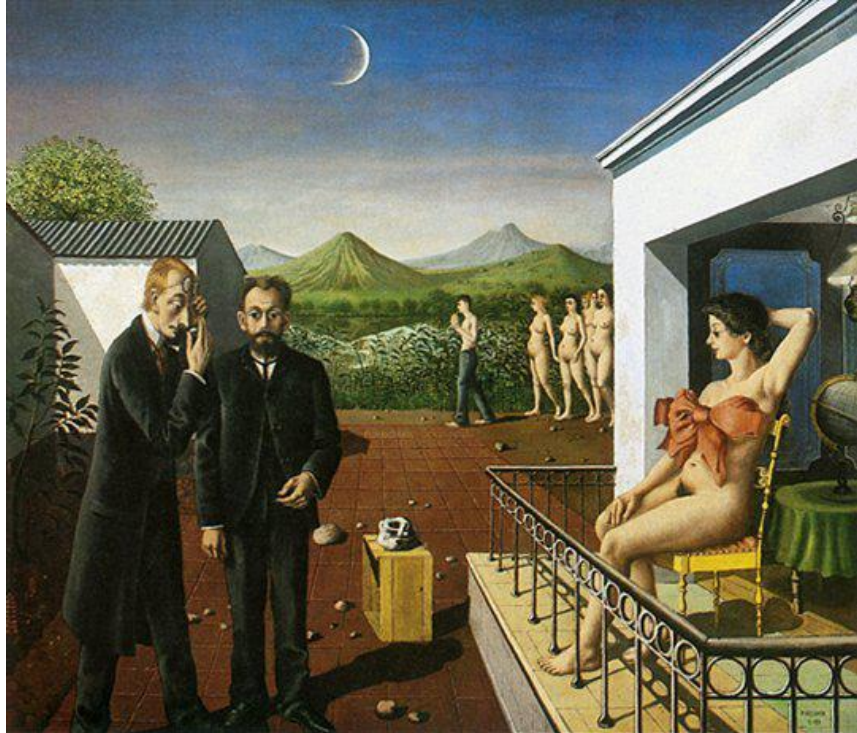
882. Edward Hopper, *Show de desnudos*, 1941.
Óleo sobre tela, 81,3 x 96,5 cm. Colección Privada.



883. Paul Delvaux, *Entrada en la ciudad*, 1940.

Óleo sobre tela, 170 x 190 cm.

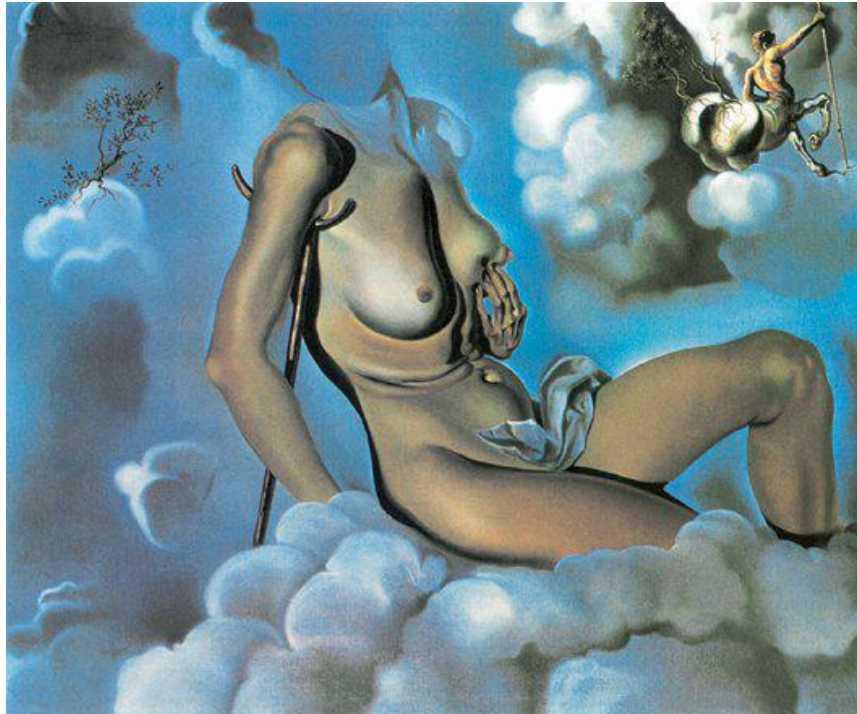
Museo Delvaux, Saint Idesbald (Bélgica).



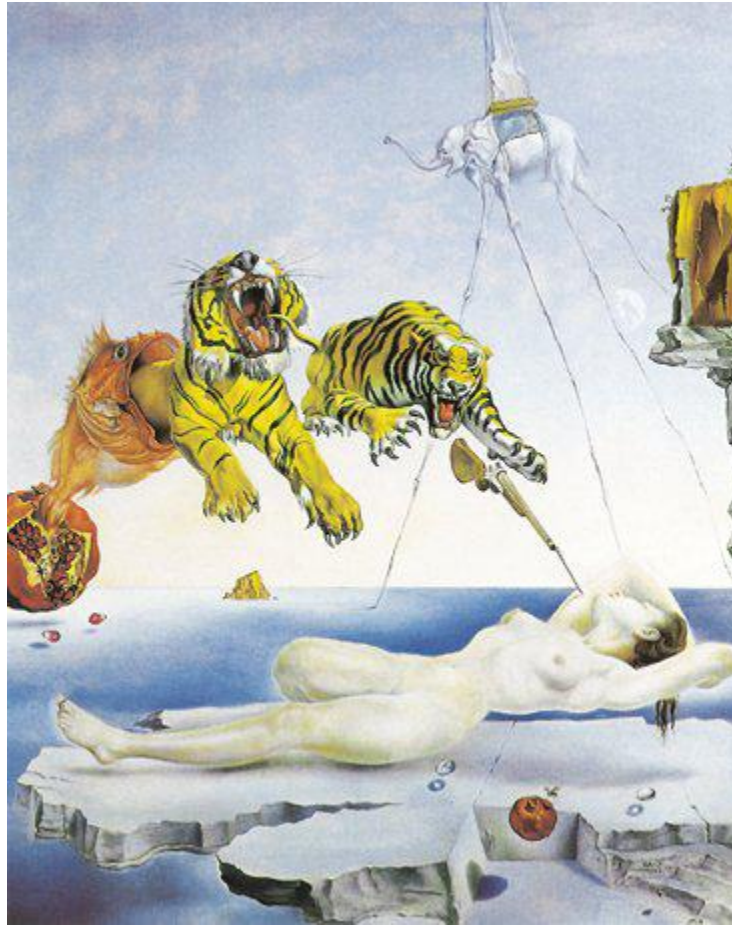
884. Paul Delvaux, *Fases de la Luna*, 1939.

Óleo sobre tela, 139,7 x 160 cm.

Museo de Arte Moderno,
Nueva York (Estados Unidos).



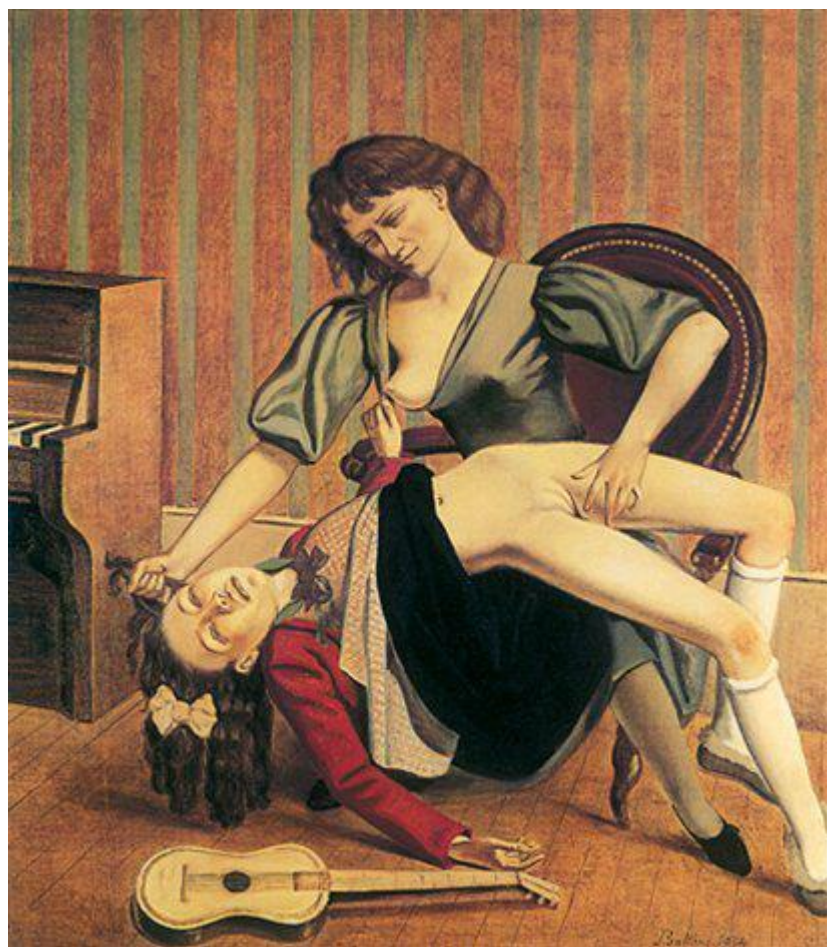
885. Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*, 1941.
Óleo sobre tela, 50,8 x 60,9 cm. Museo de Arte,
Santa Barbara (Estados Unidos).



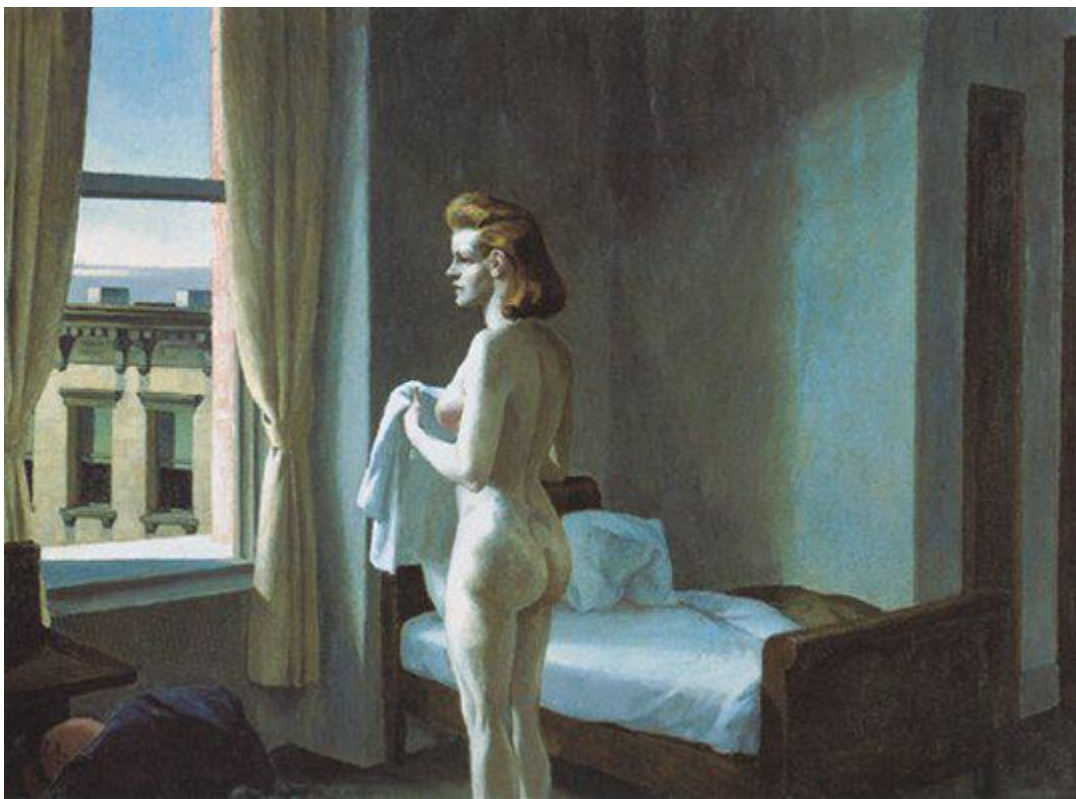
886. Salvador Dalí, *Sueño provocado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar*, 1944.

Óleo sobre tela, 51 x 40,5 cm.

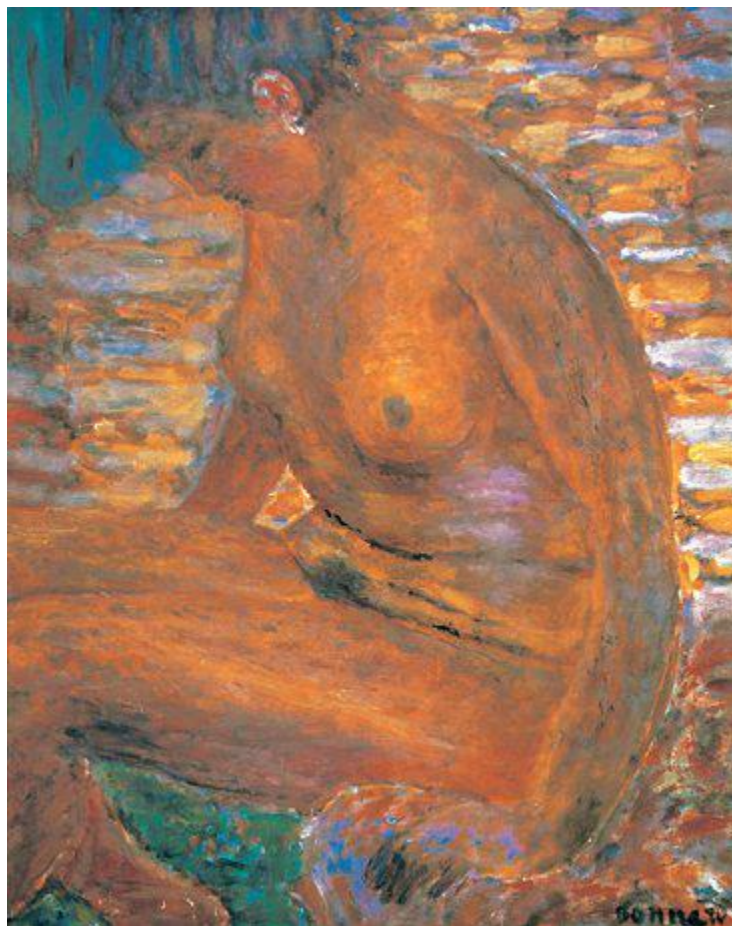
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (España).



887. Balthus, *La lección de guitarra*, 1934.
Colección Privada.



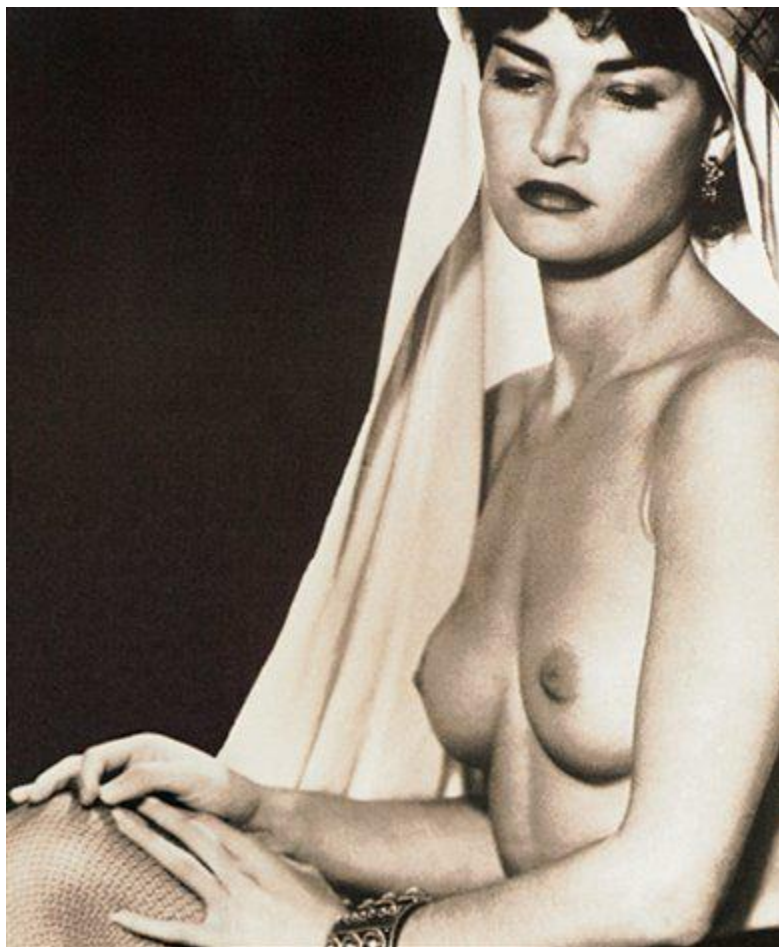
888. Edward Hopper, *Una ciudad por la mañana*, 1944.
Óleo sobre tela, 112 x 153 cm. Museo de Arte
de Williams College, Williamstown (Estados Unidos).



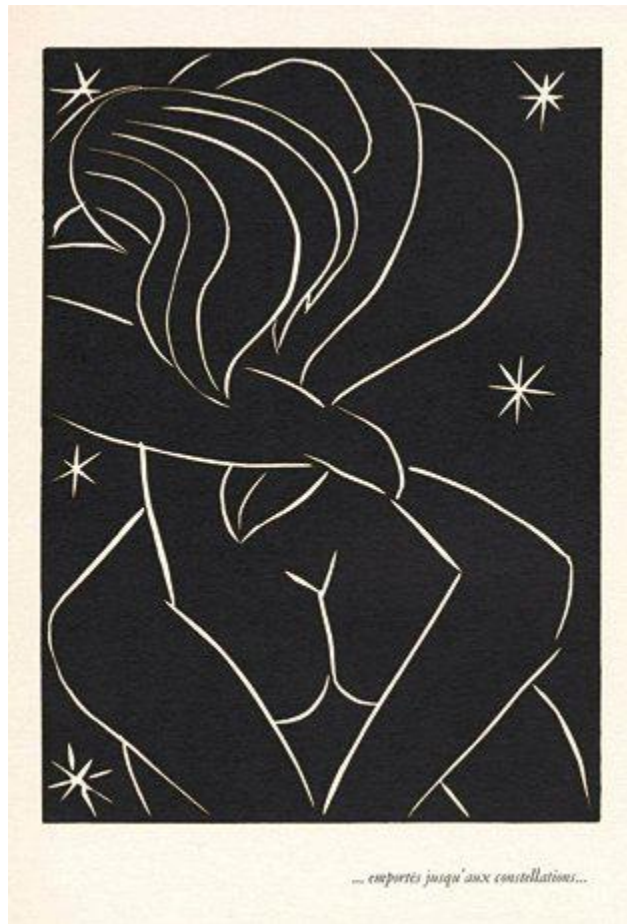
889. Pierre Bonnard,
Desnudo sombrío, 1942-1946.
Óleo sobre tela, 81 x 55 cm.
Colección Privada, París (Francia).



890. Man Ray,
Juliet, 1945. Fotografía.



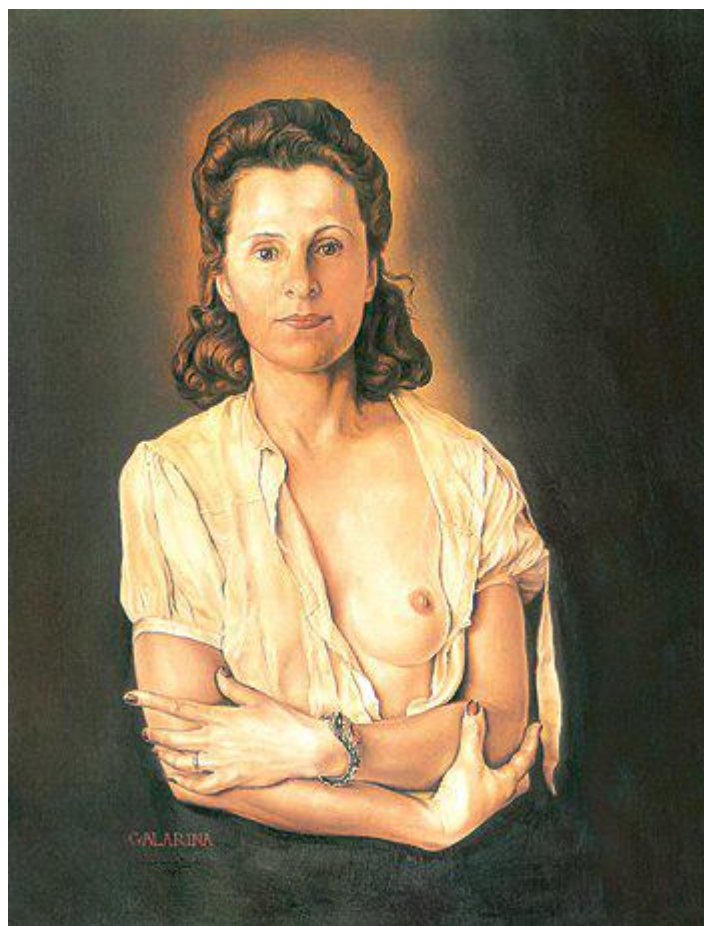
891. **Man Ray**, *Juliet*, 1945. Fotografía.



892. Henri Matisse,
Pasífae, 1944. Ilustración. Colección Privada.



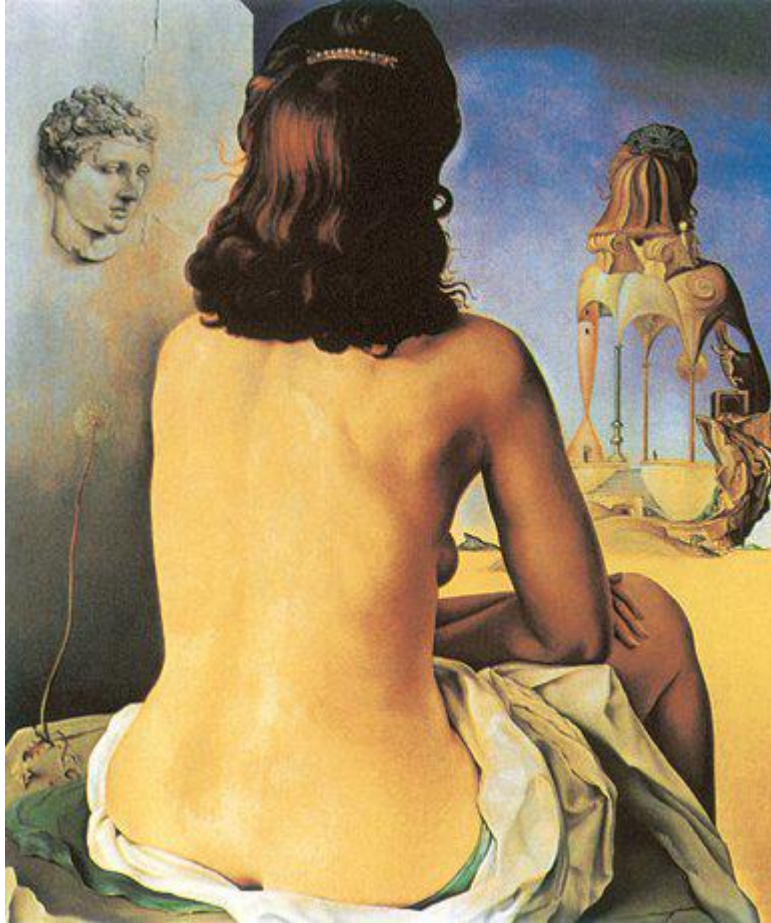
893. Marc Chagall, ilustración de
Las mil y una noches, 1945-1946.
Litografía a color, 37 x 28 cm.
Colección Privada.



894. Salvador Dalí, *Galarina*, 1944-1945.

Óleo sobre tela, 64,1 x 50,2 cm.

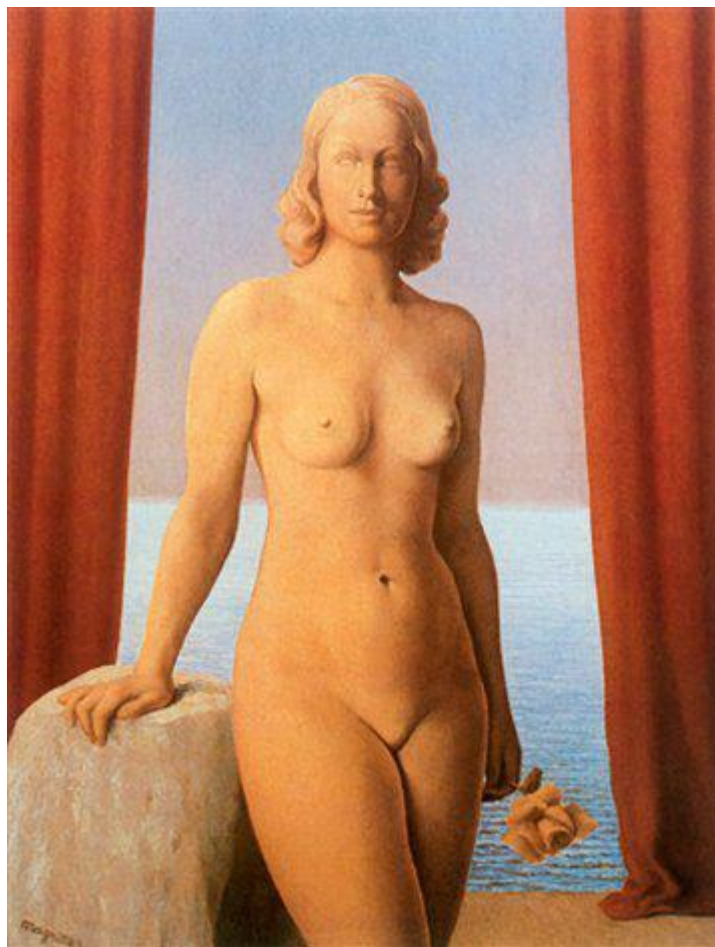
Fundación Salvador Dalí, Figueras (España).



**895. Salvador Dalí, *Mi esposa, desnuda*,
contemplado su piel que se convierte en escalones,
tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura, 1945.
Óleo sobre tela, 61 x 65 cm. Colección Jose Mugrabi,
Nueva York (Estados Unidos).**



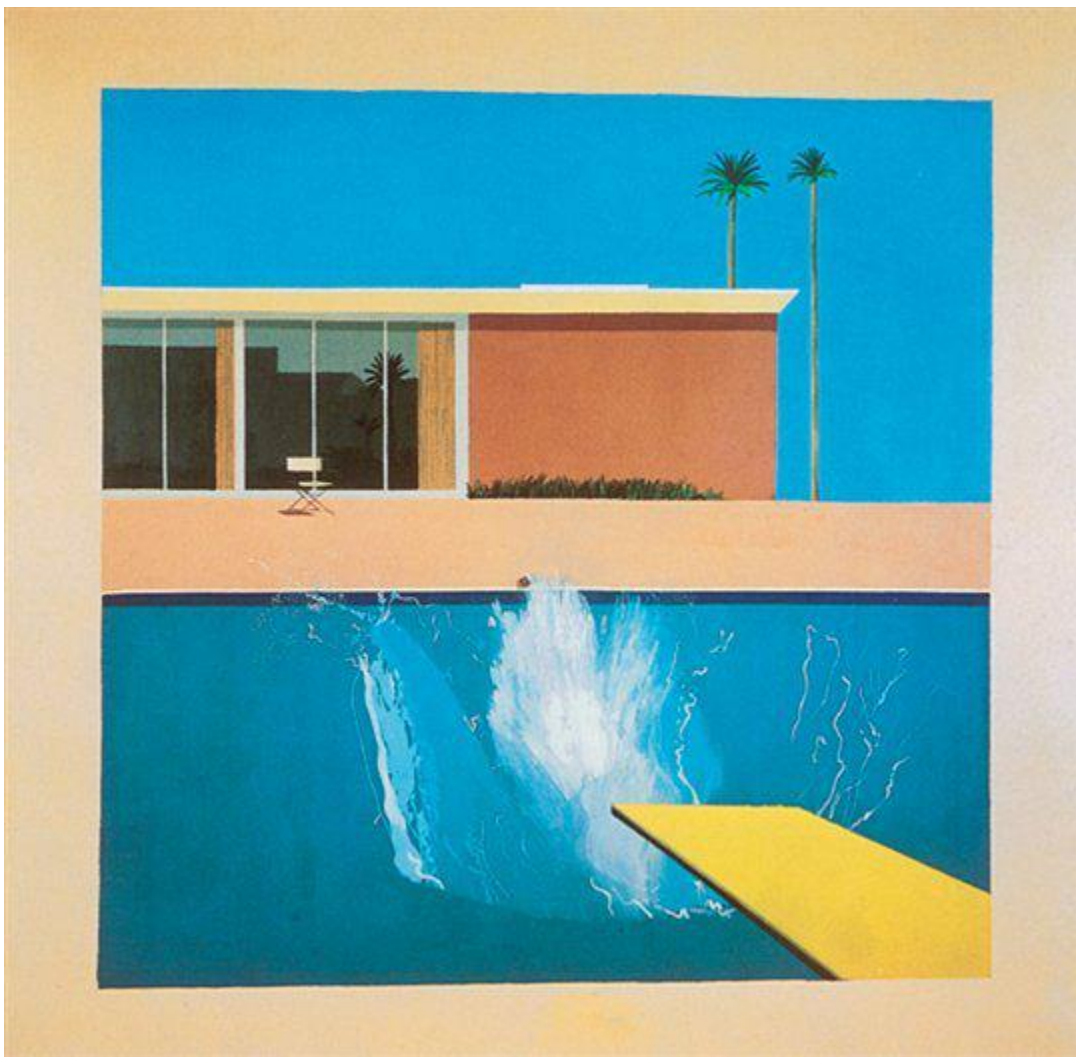
896. René Magritte, *Magia negra*, 1945.
Óleo sobre tela, 79 x 59 cm.
Real Museo de Bellas Artes, Bruselas (Bélgica).



897. René Magritte, *Las flores del mal*, 1946.

Óleo sobre tela, 80 x 60 cm.

Galería Isy Brachot, Bruselas (Bélgica).



898. David Hockney,
Una zambullida aún más grande, 1967.
Acrílico sobre tela, 242,6 x 243,8 cm.
Galería Tate, Londres (Reino Unido).



899. Henri Laurens, *Otoño*, 1948.

Bronce, 80 x 103 x 22 cm.

Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).

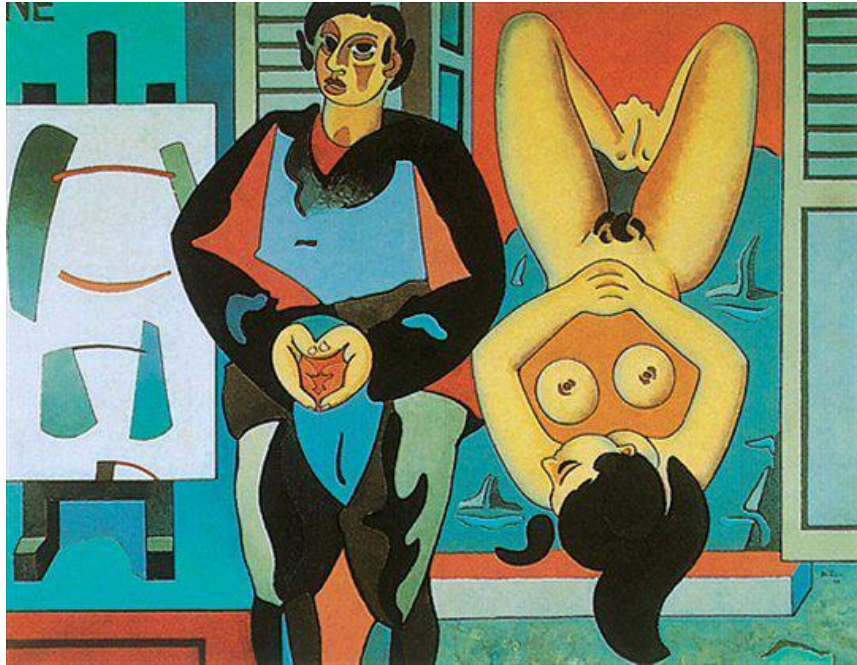
Escultor Cubista influyente, Henri Laurens llevó el proyecto del Cubismo de examinar la forma a las tres dimensiones. En esta pieza, el cuerpo femenino se separa en una serie de formas volumétricas. Las relaciones entre las partes redondeadas, como balones de fútbol, llegan a ser tan importantes como la visión del todo. Es exactamente ese rompimiento lo que representa la ambición Cubista. Laurens aprovecha un tema común del arte occidental, la Odalisca, o esclava recostada en un harén, como aparece en las pinturas de artistas como Boucher, Ingres, Matisse y Renoir. Este tipo de figura, tal como se ve en pinturas bidimensionales, es un objeto potente de deseo. Al desmontar la figura y extraer las partes del cuerpo, Laurens añade un elemento moderno y crítico a la tradición.

**Henri LAURENS
(París, 1885-1954)**

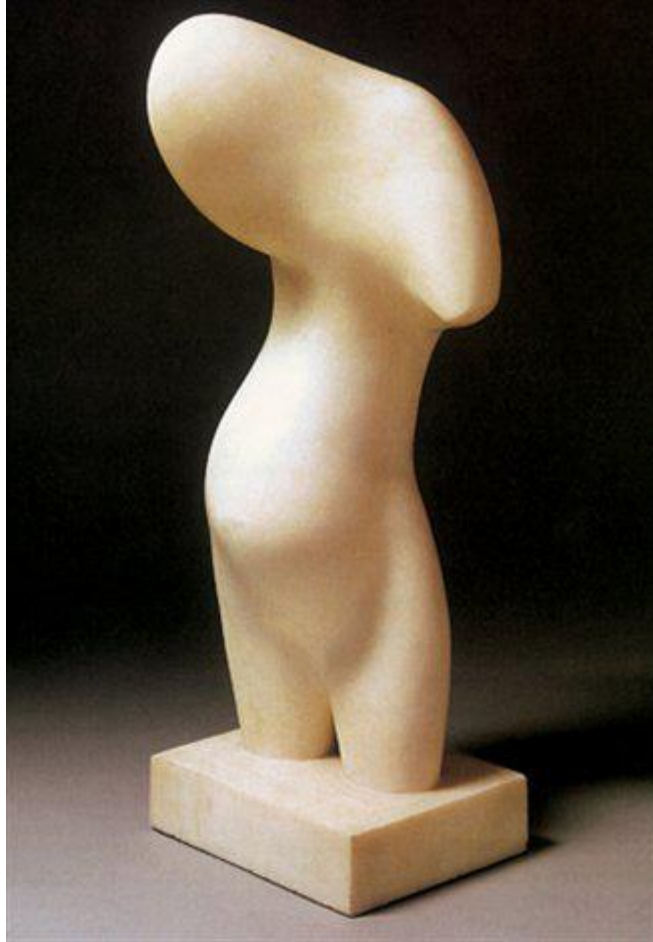
Henri Laurens fue uno de los primeros escultores en explotar y desarrollar las innovaciones del Cubismo. Sus primeras obras, como gran parte de la escultura que se produjo a principios de la década de 1900, tenían una fuerte influencia de Rodin. Inicialmente se volvió hacia la escultura gótica y románica francesa para escapar de la

influencia penetrante de Rodin, pero su amistad cercana con Georges Braque en 1911, precisamente cuando el Cubismo Analítico daba lugar al Cubismo Sintético con la introducción del *collage*, le proporcionó una manera más eficaz de avanzar. Como le habían amputado una pierna en 1909, Laurens no tuvo que hacer el servicio militar, que interrumpió la carrera de Braque. Durante la Primera Guerra Mundial expresó sus nuevas ideas cubistas en una serie de esculturas tituladas “construcciones”, realizadas en madera y policromo, en las que exploró el tema típicamente Cubista de desnudos fragmentados y las naturalezas muertas de objetos en desorden del estudio (*Botella y Vidrio*, 1917 y *Guitarra*, 1917-18). En aquella época, a Laurens lo representaba el comerciante en arte Léonce Ronseberg, que también trabajaba con Picasso, Braque, Gris y Léger. Al igual que la mayor parte de estos artistas, se alejó de Rosenberg al terminar la guerra y por un tiempo trabajó con Daniel-Henry Kahnweiler. Una prueba de que Laurens era reconocido y estaba de moda en 1924 fue que el empresario ruso Sergei Diaghilev le encargó el diseño de los escenarios para el ballet *El tren azul*, ambientado en una playa del sur de Francia, que conjuntaba la música de Darius Milhaud, los trajes de Coco Chanel y una cortina elaborada por Picasso.

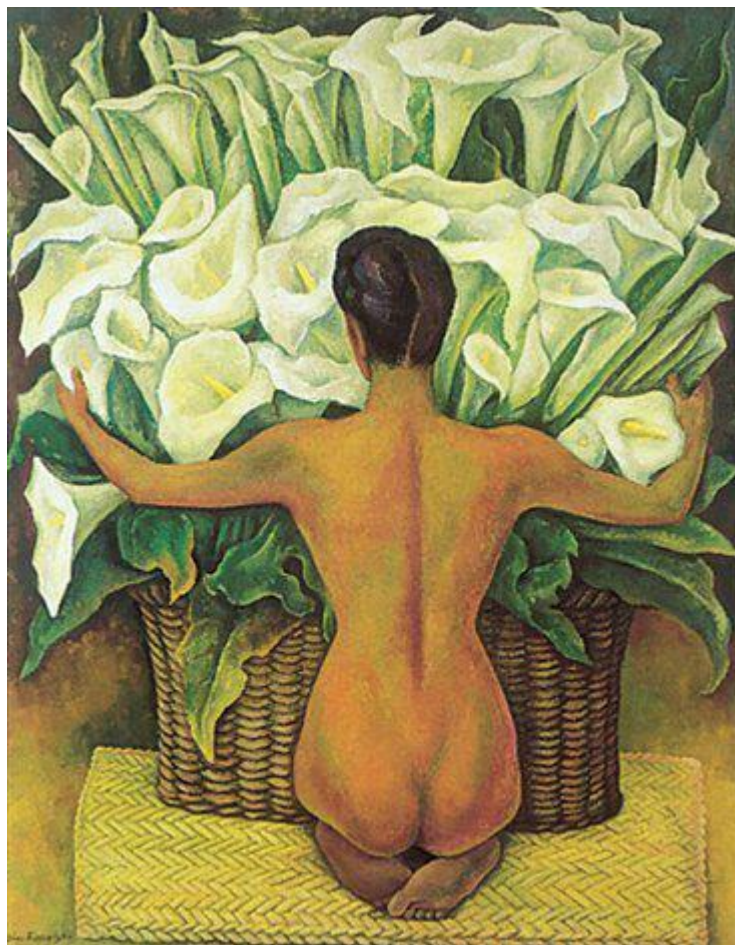
A partir de mediados de la década de 1920, Laurens se alejó de la angulosidad del estilo Cubista y adoptó un estilo más suave, más sensual y orgánico, concentrándose en el tema del desnudo femenino.



900. Jean Hélion, *Hacia atrás*, 1947.
Óleo sobre tela, 113,5 x 146 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



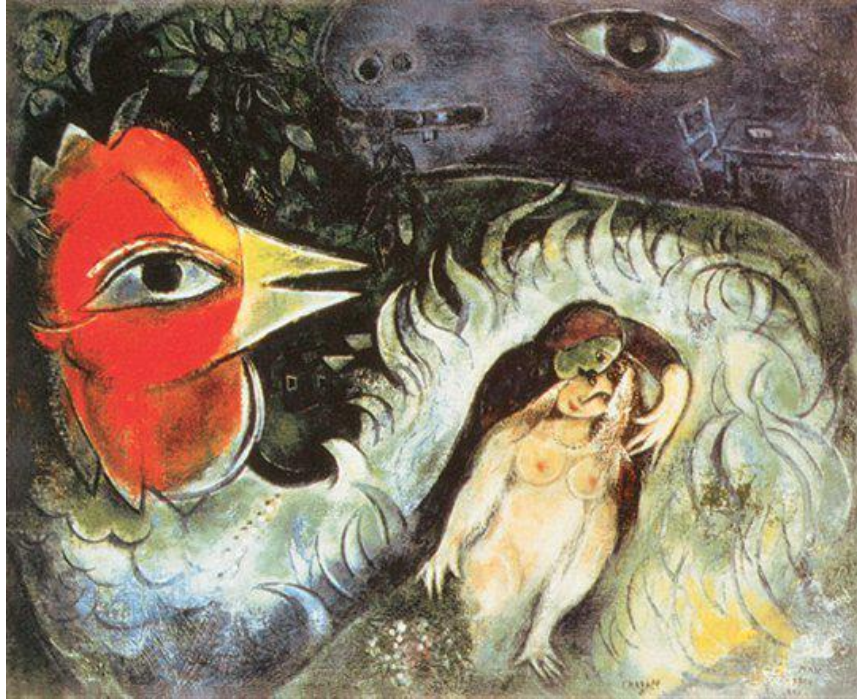
901. Hans Arp, *Torso femenino*, 1953
(según un yeso de la década de 1930).
Mármol blanco, 88 x 34 x 27 cm.
Museo Ludwig, Colonia (Alemania).



902. Diego Rivera, *Desnudo con alcatraces*, 1944.

Óleo sobre masonita, 157 x 124 cm.

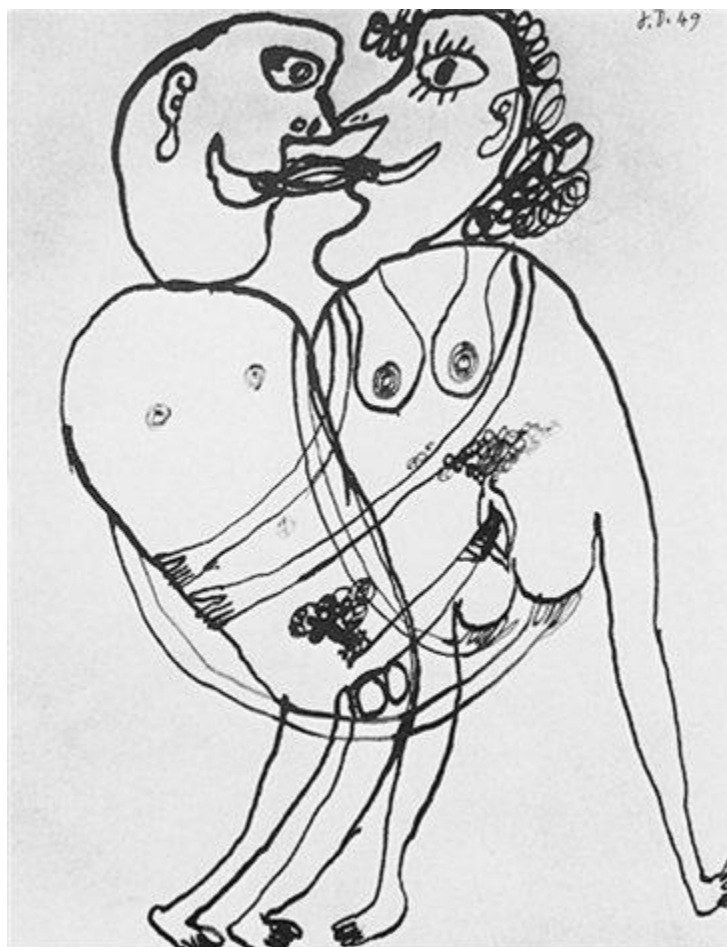
Colección Emilia Gussy de Gálvez,
Ciudad de México (México).



903. Marc Chagall, *Gallo con amantes*, 1947-1950.
Óleo sobre tela, 70,7 x 87 cm. Colección Privada,
Cortesía de Chrostoe, Londres (Reino Unido).



904. Man Ray,
Venus restaurada, 1936-1971.
Yeso y cuerda, alt: 61 cm.
Colección Privada.



905. Jean Dubuffet, *Unión X*, 1949.
Pluma de ganso y tinta india, 27 x 21 cm.
Colección Privada, París (Francia).



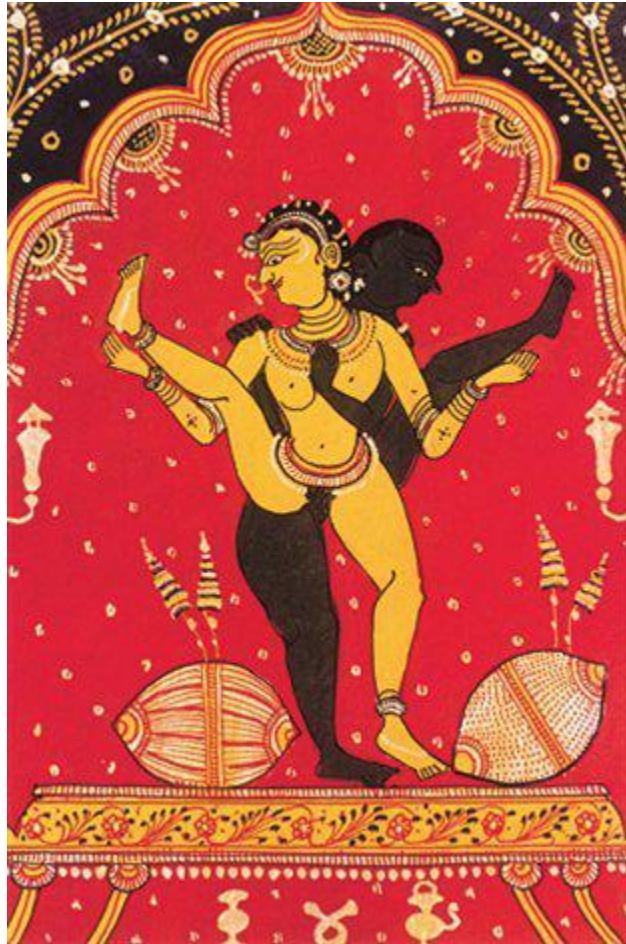
906. Jean Dubuffet, *Pareja*, 1950.

Litografía basada en un dibujo a tinta, 28,1 x 22 cm.

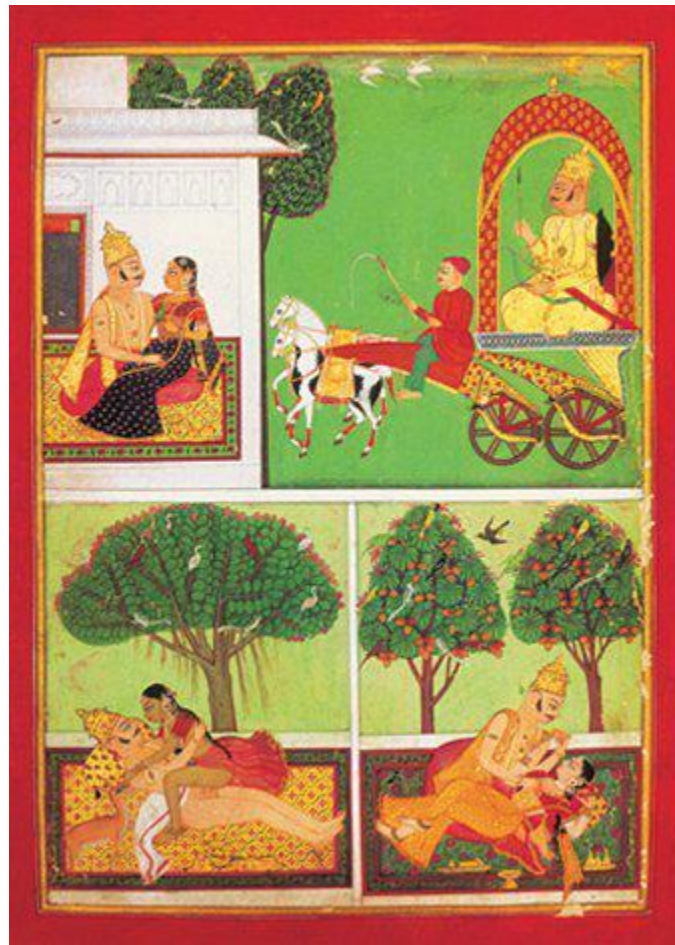
Jean DUBUFFET
(Le Havre, 1901 – París, 1985)

El escultor francés Jean Dubuffet nació en el seno de una familia de vinateros. Después de un curso vespertino en la Escuela de Bellas Artes de Le Havre, viajó a París en 1918, y asistió a la Academia Julian, de donde se marchó después de sólo seis meses. Amigo de numerosos artistas y escritores, viajó a Argelia, Lausana e Italia, pero en 1924, dejó de pintar durante ocho años para poder hacerse cargo del negocio de su padre.

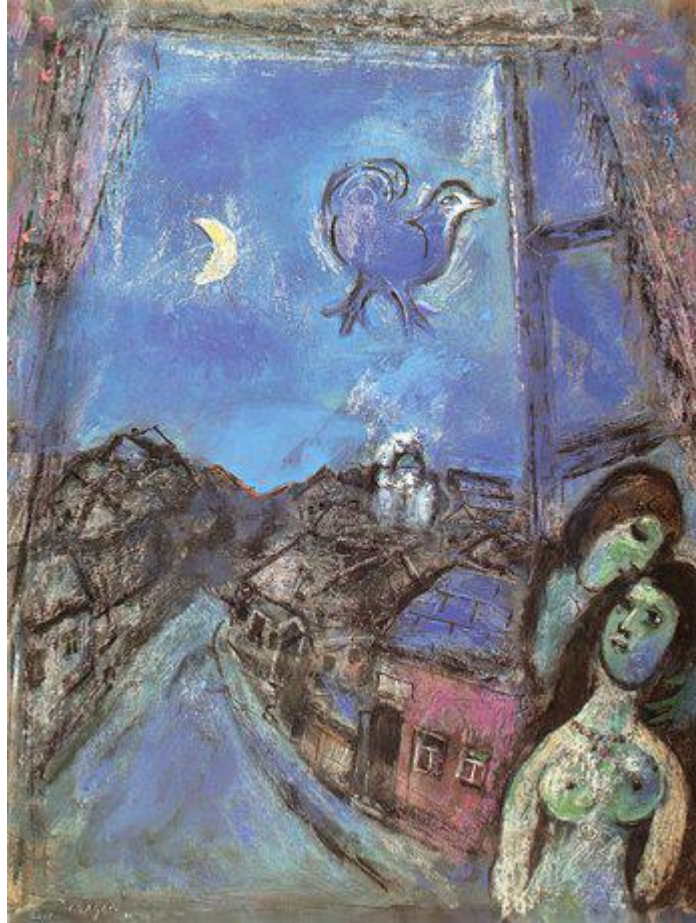
En 1942, después de muchas interrupciones, decidió concentrarse totalmente en la pintura. Sus obras se exhibieron en París, Nueva York y Basilea, donde crearon una gran controversia. En 1965 comenzó a crear esculturas en poliestireno expandido, pintado en vinilo. Desde 1969 sus obras fueron objeto de diversos encargos públicos como *El grupo de cuatro árboles* en la Plaza del Chase Manhattan en Nueva York en 1969 y la *Torre con figuras* de 1983 para el estado francés (erigida en la isla de Saint-Germain, cerca de la capital). Jean Dubuffet consideró estas esculturas monumentales como proliferaciones de células, una continuidad en el espacio entre sitios, objetos y figuras. Al dar tres dimensiones a sus pinturas, permitió que sus gráficas escaparan del papel e invadieran el espacio con elementos monumentales.



907. **Anónimo**, *Acrobacias*, Orissa,
siglo XX. Pintura sobre tela.



**908. Anónimo, *Juegos de amor de la realeza*,
Coimbatore, estilo tamil, siglo XX.
Pintura en miniatura. Colección Privada.**



909. Marc Chagall,
En la ventana a la noche, 1950.
Gouache sobre papel, 65 x 50 cm.
Colección Privada, cortesía de la
galería A. Rosengart, Lucerna (Suiza).

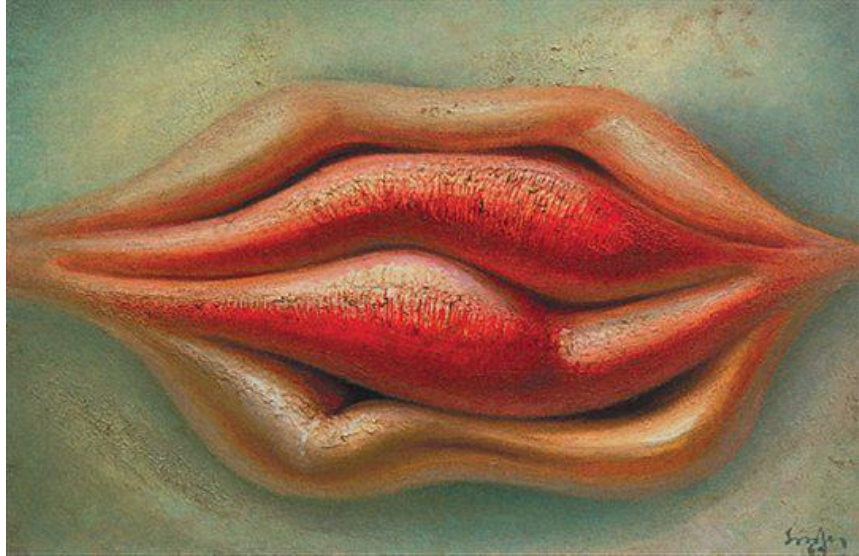


910. Marcel Duchamp,
Hoja de higo femenina, 1950-1951.
Yeso pintado de verde, 8,5 x 13 x 11,5 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).

Marcel DUCHAMP
(Balinville, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968)

A pesar de su obra relativamente modesta como pintor y escultor, Marcel Duchamp ejerció una poderosa y duradera influencia en el arte del siglo XX, principalmente como teórico. Era hermano del escultor Raymond Duchamp-Villon, y medio hermano de Jacques y Suzanne Villon. Junto con sus dos hermanos fue parte del grupo subcubista Section d'Or en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. En aquel entonces pintó su célebre *Desnudo descendiendo una escalera* (1911-12) que provocó un escándalo en el Armory Show de Nueva York en 1913 y que anticipó el uso Futurista de la fragmentación

Cubista para expresar el movimiento. Su obra más ambiciosa fue *Los novios desnudando a la novia* (1915-1923) realizada en vidrio y con un molino de café como una metáfora sexual. Pero tal vez la contribución de mayor influencia de Duchamp al arte del siglo XX fue la introducción de la noción de “ready-made” o el objeto encontrado. *La Rueda de bicicleta* se exhibió en 1913, seguida por *El botellero* en 1914, y el orinal firmado “R. Mutt” y exhibido bajo el título de *Fuente* en 1917.



911. Ulo Sooster, *Labios*, 1964.
Colección Privada.



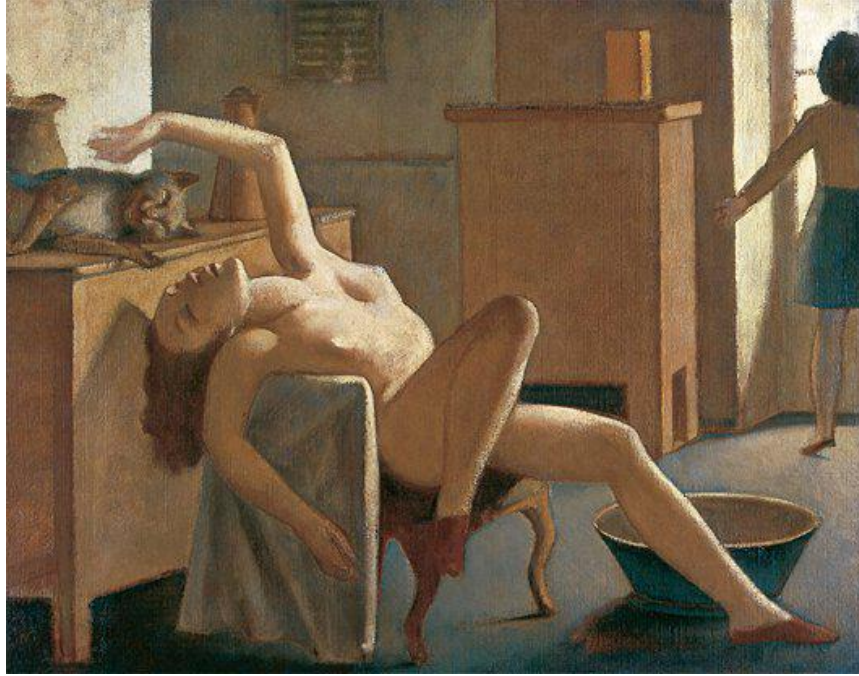
912. Anónimo,
Estatuilla de la fertilidad,
siglo XX. África.



913. Anónimo, *estilo makondo*,
escultura erótica de madera. Tanzania.



914. Anónimo,
Muñeca china para juegos de doctor, siglo XX.



915. Balthus, *Desnudo con un gato*, 1949.

Óleo sobre tela, 65,1 x 80,5 cm.

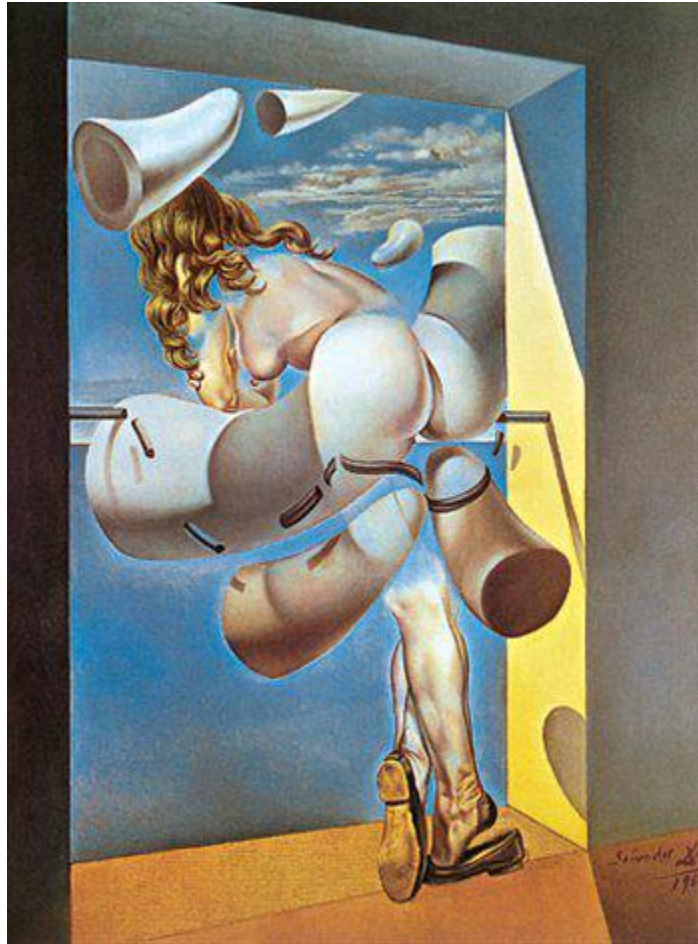
Galería Nacional de Victoria, Melbourne (Australia).



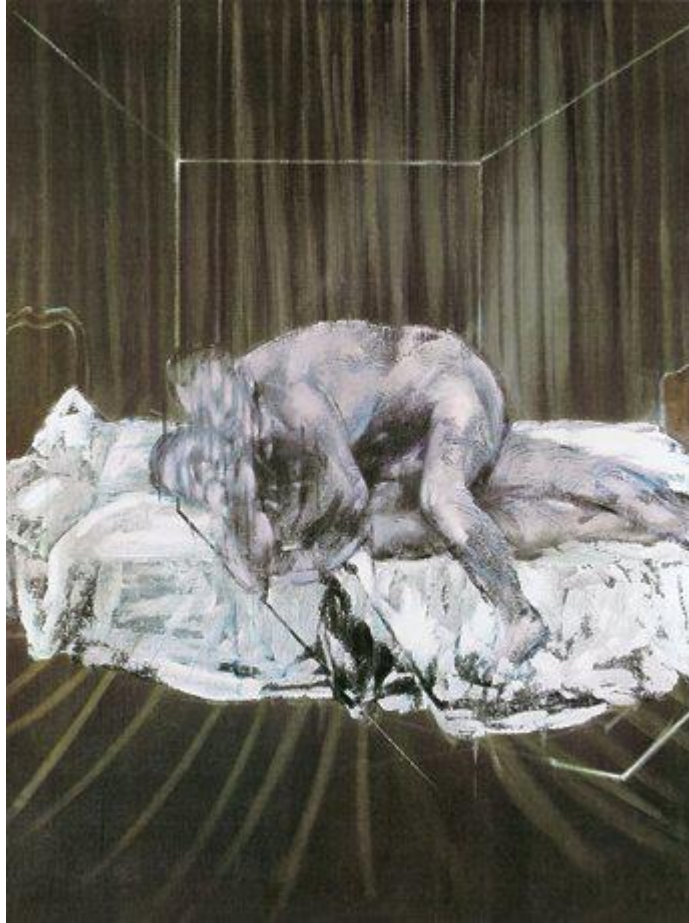
916. Paul Delvaux, *El tren azul*, 1946.
Óleo sobre tela, 122 x 244 cm. Colección Privada.



917. Henri Matisse, *Desnudo azul I*, 1952.
Realizado con plantilla. Colección de la
Fundación Beyeler, Basilea (Suiza).



918. Salvador Dalí, *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*, 1954.
Óleo sobre tela, 40,5 x 30,5 cm. Colección Playboy, Los Ángeles (Estados Unidos).



919. Francis Bacon, *Dos figuras*, 1953.

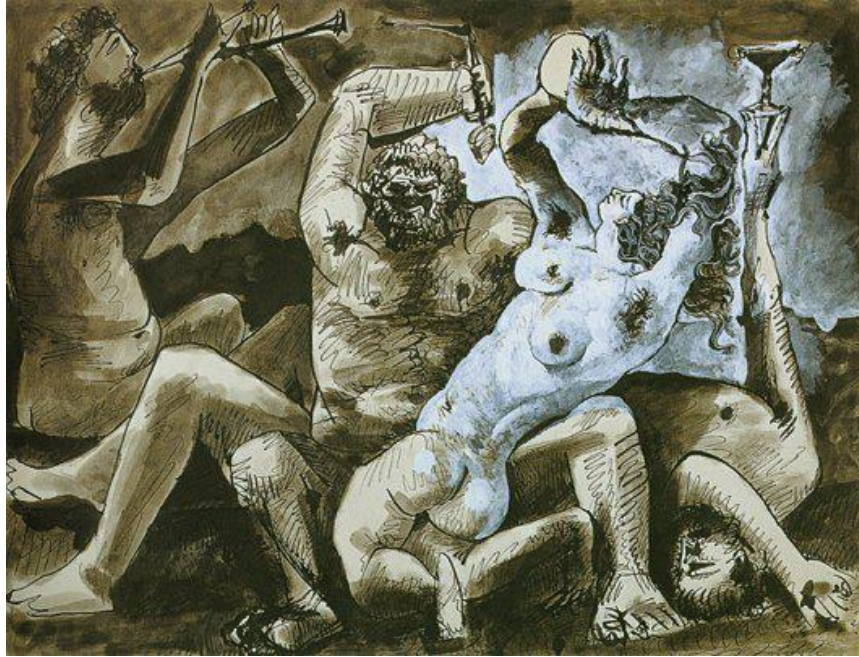
Óleo sobre tela, 152,5 x 116,5 cm.

Patrimonio de Francis Bacon,
Nueva York (Estados Unidos).

Francis BACON
(Dublín, 1909 – Madrid, 1992)

Francis Bacon, pintor británico de cuna irlandesa, es probablemente uno de los más controvertidos y perturbadores artistas ingleses. Con la influencia de Picasso y, posteriormente, de los surrealistas, trabajó en el estilo expresionista. Sin embargo, Bacon fue siempre un artista independiente. Obsesionado por las imágenes de enfermedades de la boca, Bacon se propuso captar la expresión sin una abstracción total, y específicamente trató de representar a la humanidad corrupta y

repelente, el dolor o el pánico intolerable reflejado en los rostros de los condenados en la pintura de Miguel Ángel *El juicio final* (1536-1541) y, en particular, en *El grito* (1893) de Edvard Munch. En obras como *Tres estudios de las figuras junto a una crucifixión* en los que plasmó figuras similares a cadáveres de animales en cruces, expresó lo satírico, lo horripilante y lo alucinatorio. Bacon deliberadamente violó las convenciones artísticas al pintar una serie de variaciones de temas figurativos tales como el famoso retrato de Velázquez del *Papa Inocencio X* con una grotesca máscara que da un grito sobrecogedor.



920. Pablo Picasso, *Bacanal*, 1955.
Óleo sobre tela. Colección Privada.



921. Alberto Giacometti,
Mujer de Venecia V, 1956.
Bronce, 110,5 x 31,3 x 14 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou,
París (Francia).

Alberto GIACOMETTI
(Borgonovo cerca de Stampa, 1901 – Chur, 1966)

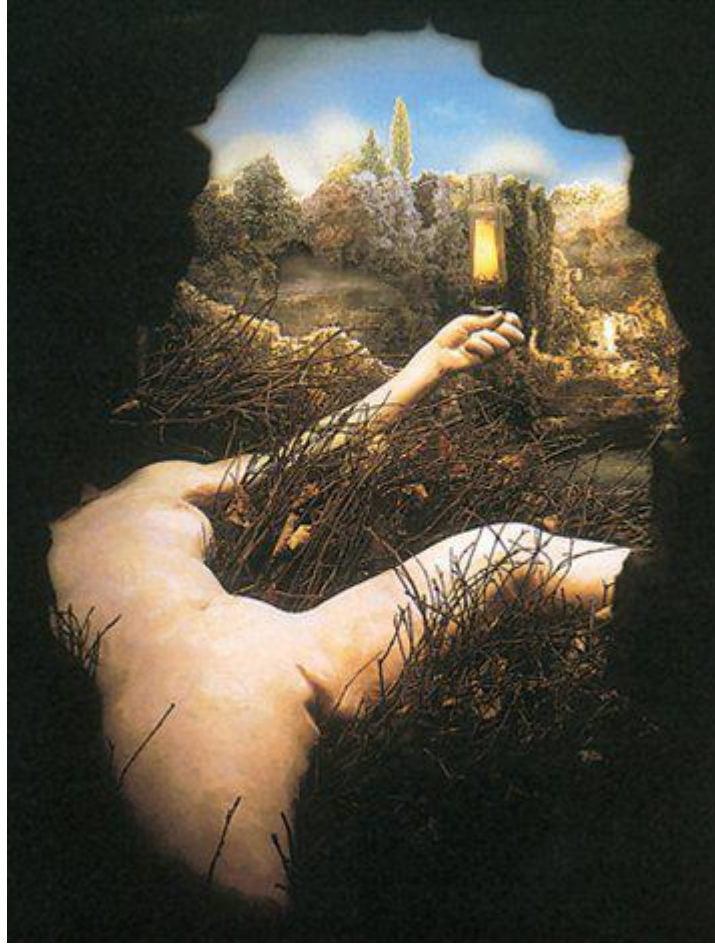
Alberto Giacometti fue uno de los escultores más respetados y de mayor influencia de Europa en el siglo XX. Fue hijo del pintor Giovanni Giacometti, sobrino del pintor y artista decorativo Augusto Giacometti, y hermano mayor del fabricante de muebles y escultor

Diego Giacometti. Alberto empezó sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes y sus estudios escultóricos en la Escuela de Artes y Oficios en Ginebra inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. En 1922 se mudó a París, donde estudió con el escultor Antoine Bourdelle. Desde 1925 rompió con las técnicas académicas y comenzó a explorar las nuevas posibilidades escultóricas que le ofrecía el Cubismo. De 1927 a 1934 Giacometti recibió una fuerte influencia del movimiento Surrealista, y fue en esta época cuando produjo sus primeras obras maduras y de mayor originalidad. Giacometti hizo uso de temas característicos del Surrealismo, como son el sueño y la yuxtaposición inesperada (*El Palacio a las 4 de la mañana*) así como de la sexualidad y la violencia (*Mujer con la garganta cortada*) para producir esculturas que, aunque realizadas en bronce, tenían el aspecto de estar armadas. En la primera mitad de la década de 1930, Giacometti participó en varias exposiciones importantes del grupo de los surrealistas.

Una crisis creativa en 1935 hizo que Giacometti rechazara el Surrealismo y volviera a un arte basado en el estudio de la realidad, aunque no del tipo del naturalismo académico. Este período de bloqueo creativo duró una década y sólo se resolvió después del regreso de Giacometti a París desde Suiza, al terminar la Segunda Guerra Mundial. En los años inmediatos de la posguerra Giacometti perfeccionó su estilo tardío de figuras y bustos alargados y esqueléticos a los que debe en gran parte su fama. Estas figuras esqueléticas se percibieron como la expresión del estado de ánimo de la posguerra, cargado de angustia existencial, y no fue coincidencia que fueran particularmente admiradas por el filósofo Jean Paul Sartre, que escribió dos ensayos acerca de la obra del escultor. Después de una nueva crisis de confianza a mediados de la década de 1950, Giacometti siguió trabajando de manera prolífica y obsesiva hasta su muerte en 1965.



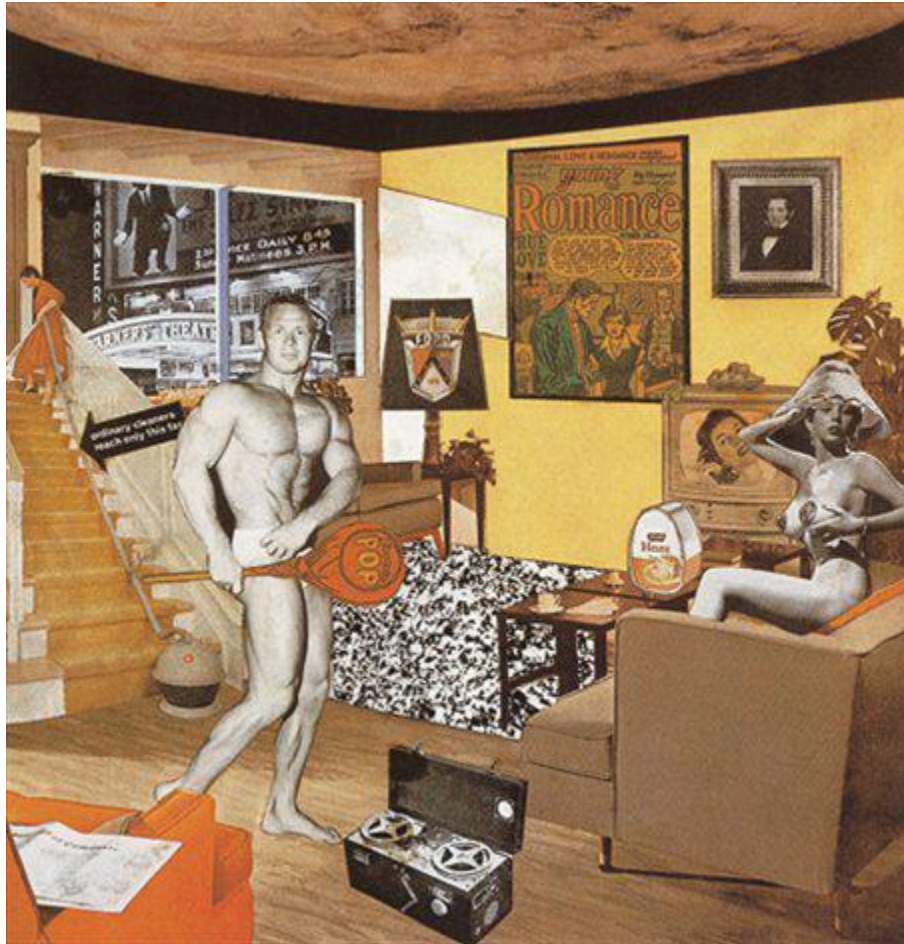
922. Pablo Picasso,
Fauno con címbalos, 1957.
Cerámica. Colección Privada.



923. Marcel Duchamp,

Dados: 1 Cascade, 2 Gas iluminador, 1946-1966.

técnicas mixtas: puerta de madera, ladrillos, terciopelo, madera, cuero estirado sobre un armazón de metal, ramas, aluminio, hierro, vidrio, Plexiglas, linóleo, algodón, luces eléctricas, lámpara de gas (tipo Bec Auer), motor, etc., 242,6 x 177,8 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia (Estados Unidos).



924. Richard Hamilton, ¿Qué hace que los hogares

De hoy sean tan diferentes, tan atractivos?, 1956.

Collage sobre papel, 26 x 25 cm.

Museo de Arte, Tübingen (Alemania).

Este pequeño collage fue un diseño para el cartel monocromático que anunciaba la primera exhibición de Arte pop/cultura de masas, celebrada en Londres en 1956 en la Galería de Arte Whitechapel, con el espectáculo “Éste es el mañana”, montado por el Grupo Independiente, del que Hamilton formaba parte. El diseño confirma por qué su creador fue tan importante en el movimiento de arte pop, pues expone prácticamente todos los temas que posteriormente tratarían Hamilton y otros seguidores del estilo. De manera que: la tira cómica Joven romance pegada al muro, anticipa obras posteriores de Roy Lichtenstein; el desnudo que aparece a la derecha junto a una lata de jamón, un platón de fruta y una televisión,

sugiere las imágenes futuras de Tom Wesselmann; la flecha con letras sobre las escaleras aparece también en obras de Andy Warhol; el cuadro pintado en 1929 por el propio Warhol, Cantante de jazz, perteneciente a su producción de figuras célebres, está anticipada en este collage con la imagen de Al Johnson; la palabra “POP” que aparece en una pala en manos de un hombre semidesnudo, anuncia el uso del término por parte de Ed Ruscha, Robert Indiana, Allan D’Arcangelo y el propio Hamilton; y el logotipo corporativo que se muestra en la pantalla de la lámpara anticipa por varias décadas el trabajo de Ashley Bickerton.



925. Balthus, *La habitación*, 1952-1954.

Óleo sobre tela, 270,5 x 335 cm.

Colección Privada.



926. Hans Arp, *Deméter*, 1961.
Bronze, alt: 59 cm. Museo de Israel,
Jerusalén (Israel).

La revolución del cuerpo humano

1960-1980

La década de 1960 supuso cambios fundamentales en la historia de la sexualidad en la sociedad moderna. Uno de los más importantes fue la introducción de la píldora anticonceptiva, que permitía por primera vez a las mujeres (y a los hombres) disfrutar de la sexualidad sin tomar a un embarazo indeseado. Lanzada en Estados Unidos en 1960, “la píldora” se propagó rápidamente por todo el mundo desarrollado. La llegada de un anticonceptivo oral sencillo y seguro generó una atmósfera de liberación en torno a sexualidad humana que se extendió rápidamente a la cultura y dio lugar al caldo de cultivo del que brotaría la célebre revolución sexual de los sesenta.

La revolución sexual fue un cambio dentro de las actitudes. La distribución internacional de los resultados de los famosos estudios sobre el comportamiento sexual de Alfred Kinsey en los años 40 y 50 supuso una conmoción, en gran medida a causa de su sorprendente presentación de la rica variedad que caracterizaba la vida sexual privada. Lo que resultaba “revolucionario” era el nuevo deseo de las personas “normales” de tratar temas relacionados con la sexualidad habitualmente y de manera abierta. Este cambio no se vio impulsado solamente por los desarrollos sociales y científicos como los anticonceptivos orales, sino también por componentes culturales como la popularidad de la revista *Playboy* y el uso de la sexualidad femenina en el mundo de la publicidad. En la moda también se enfatizó la sexualidad a través de las minifaldas de Mary Quant. Algunos escritores como Norman O. Brown entonaban en sus obras un canto a la sexualidad como medio de realización individual espiritual y cambio sociopolítico. Nada de esto se perdió en los años sesenta. Los artistas *pop* fueron algunos de los primeros que explotaron su contenido sexual. Raysse en Francia y Wesselmann en Estados Unidos glosaron a través de sus obras la comercialización del sexo pintando desnudos femeninos que se basaban en fuentes de los medios de comunicación. Entretanto, una generación anterior de artistas como Picasso continuó empleando temas sexuales y eróticos dentro de motivos más personales y emocionales. Dentro del clima

de los años sesenta, más liberal desde el punto de vista de la sexualidad, Bellmer logró ilustrar obras de literatura erótica que habían sido suprimidas, como *El pequeño tratado de moral*.

En muchos aspectos, la década de los setenta cosechó los frutos de la labor iniciada en los años sesenta. Las convulsas protestas de 1968 se convirtieron en el clímax de la insurrección de la época. Una nueva sociedad se sintió liberada para disfrutar las posibilidades que se abrían para ella. Especialmente importante fue el auge del feminismo o “liberación femenina”. Dentro de sus dogmas más importantes estaba una nueva libertad sexual posibilitada por la píldora. Ahora las mujeres podían afrontar su propia identidad sexual de forma activa y dejar de ser meros objetos de deseo. También hay que destacar la aparición de la liberación gay. Dentro de las artes visuales, se produjo un reinado absoluto del pluralismo. Mientras que gran parte del mundo del arte se centró en un estilo frío de carácter conceptual, algunos artistas siguieron explorando temas eróticos, especialmente la afirmación de la identidad sexual femenina a cargo del creciente número de artistas femeninas, como Judy Chicago. En *The Dinner Party*, la artista utilizaba abstracciones de genitales femeninos como motivo puesto al servicio del manifiesto feminista.

Más tarde, el erotismo y la sexualidad siguieron invadiendo los medios expresivos. A pesar de la recurrente resistencia, promovida por los intereses atrincherados de organizaciones religiosas del mundo, los logros de la revolución sexual han cambiado la sociedad profundamente. Desde la música al cine, pasando por la pintura y escultura: el erotismo y la sexualidad forman parte integral de la cultura contemporánea internacional.



927. Red Grooms, *Hollywood (Jean Harlow)*, 1965.

Acrílico sobre madera, 78 x 89 x 31 cm.

Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn,

Instituto Smithsonian,

Washington, D.C. (Estados Unidos).

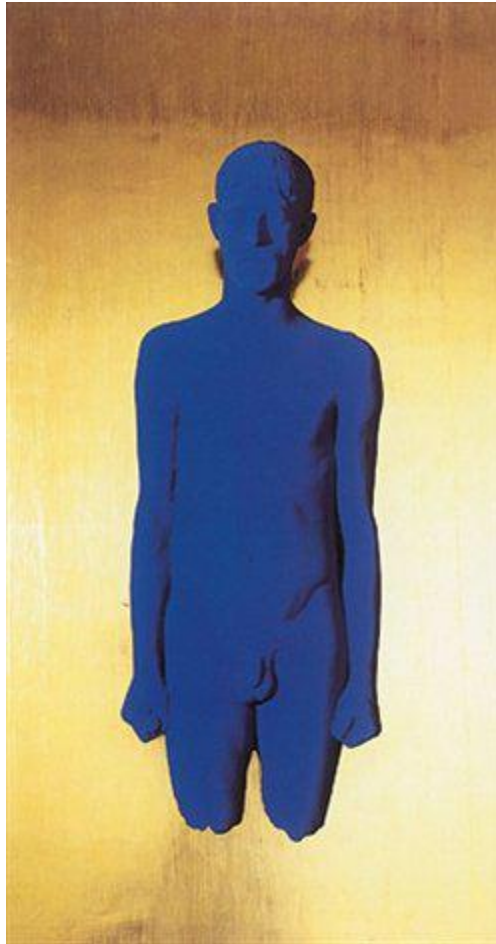


928. Edward Hopper, *Una mujer en el sol*, 1961.

Óleo sobre tela, 101,9 x 155,5 cm.

Museo Whitney de Arte Americano,

Nueva York (Estados Unidos).



929. Yves Klein,

Retrato en relieve de Martial Raysse, 1962.

Bronce pintado, pigmento azul en
panel con papel de oro, alt: 178 cm.

Museo de Arte, Toulon (Francia).



930. Charles Frazier,
Desnudo americano, 1963. Bronce, alt: 19,6 cm.
Colección Dr. y Mrs. Leonard Kornblee,
Nueva York (Estados Unidos).



931. Martial Raysse, *Fabricado en Japón*, 1964.

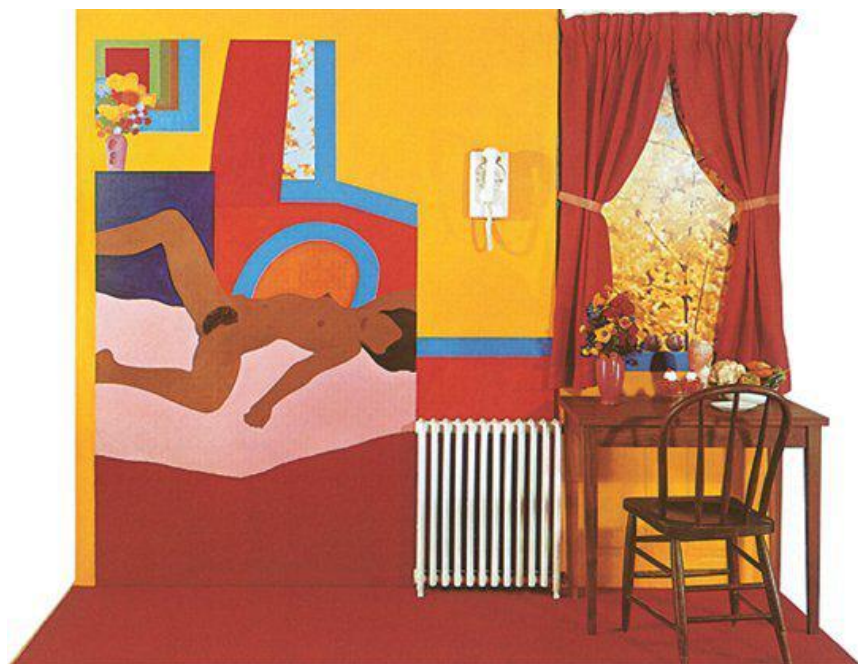
Reproducciones fotomecánicas y papel tapiz con tinta de aerógrafo, gouache, pluma y tinta, tachuelas, plumas de pavo real y moscas de plástico sobre papel montados en panel de fibra, 129,8 x 244,3 cm. Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn, Instituto Smithsonian, Washington, D.C. (Estados Unidos).



932. Mel Ramos, *Miss Firestone*,
titulada y fechada en 1965 en el bastidor.
Óleo sobre tela, 117,8 x 177,8 cm.
Colección Louis K. Meisel.
Art © Mel Ramos / Licensed by VAGA,
New York, (Estados Unidos)



933. Tom Wesselmann, *Gran Desnudo americano no 57*, 1964.
Polímero sintético sobre tabla de composición, 121,9 x 165,1 cm.
Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York (Estados Unidos).
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA,
New York, (Estados Unidos)

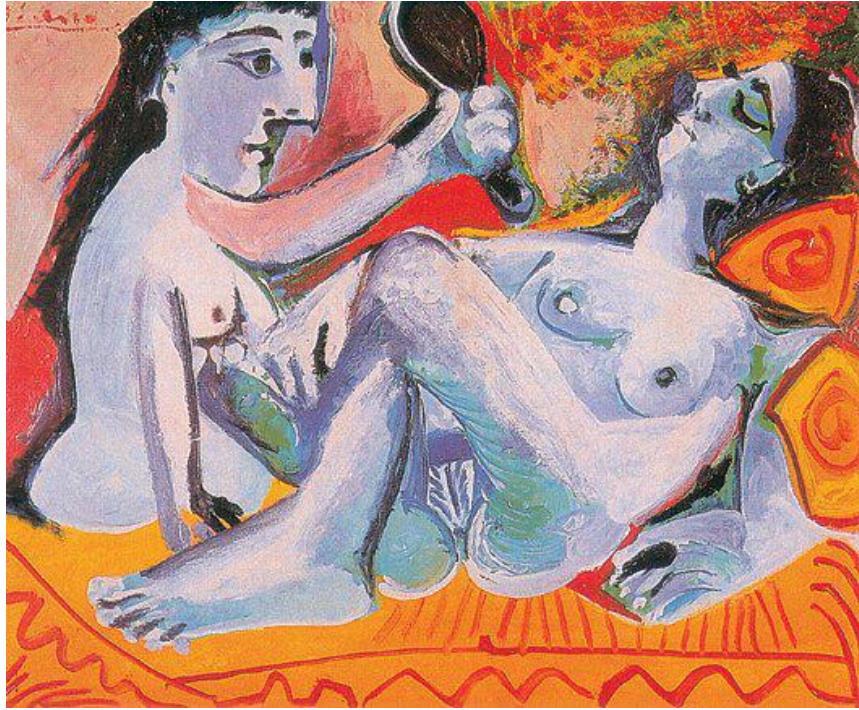


934. Tom Wesselmann, *Gran Desnudo americano no 54*, 1964.

Óleo y *collage* sobre tela, acrílico y *collage* sobre tabla,
varios objetos del ajuar doméstico esmaltados, 177 x 215 x 99,6 cm.

Museo Ludwig de Arte Moderno, Viena (Austria).

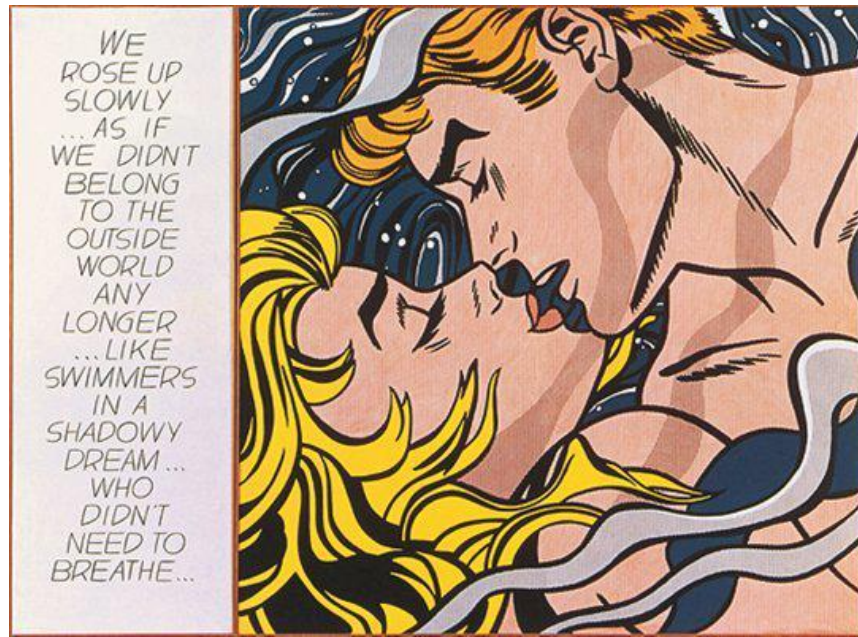
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA,
New York, (Estados Unidos)



935. Pablo Picasso, *Los dos amigos*, 1965.

Óleo sobre tela, 130 x 195 cm.

Museo del Petit-Palais, Ginebra (Suiza).



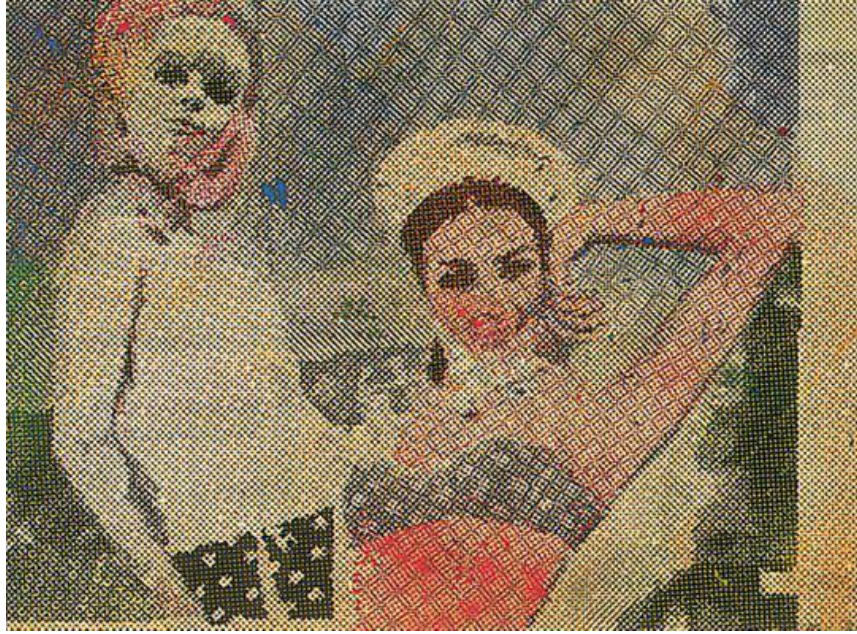
936. Roy Lichtenstein, *Nos levantamos despacio*, 1964.

Óleo y masilla sobre tela, 174 x 235 cm en total.

Museo de Arte Moderno, Fráncfort del Meno (Alemania).



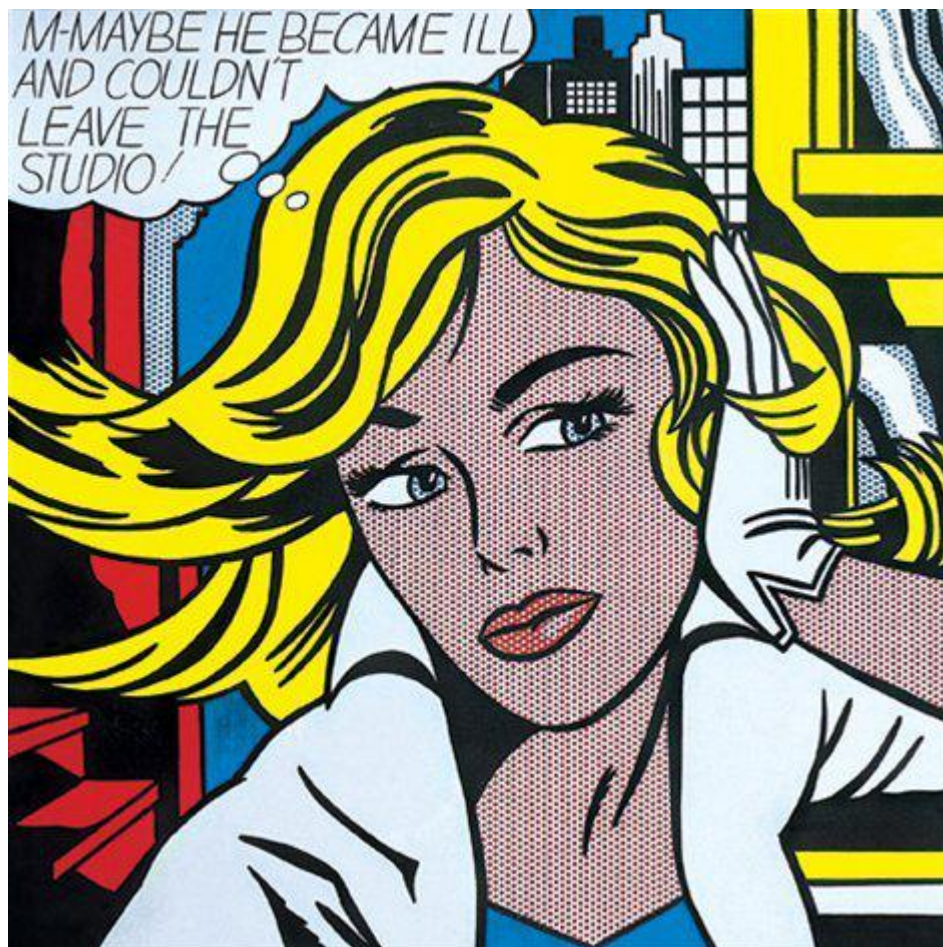
937. **Alain Jacquet**, *Almuerzo sobre la hierba*, 1965.
Serigrafía, 175 x 195 cm. Colección Privada.



938. Sigmar Polke, *Freundinnen (Amigas)*, 1965.
Óleo sobre tela, 150 x 190 cm. Colección Privada.



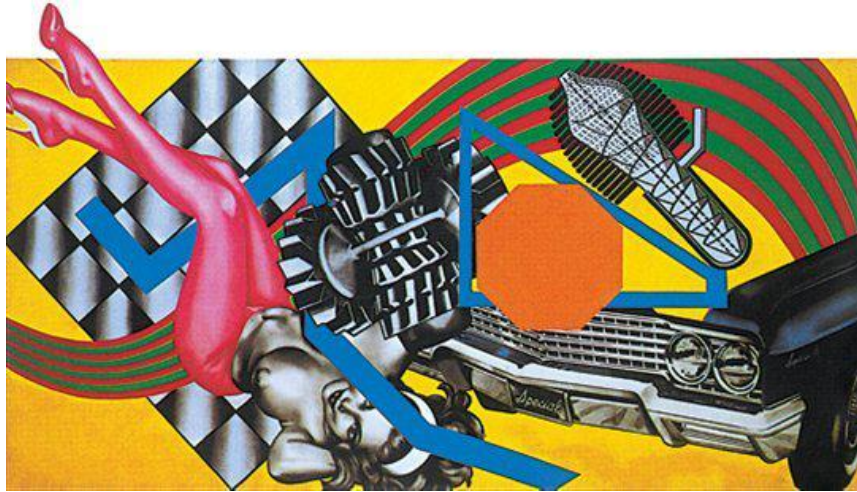
939. Allen Jones, *Díptico de hombre y mujer*, 1965.
Óleo sobre tela, 365,7 x 304,8 cm, cada panel
182,8 x 152,4 cm. Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn,
Instituto Smithsonian, Washington, D.C. (Estados Unidos).



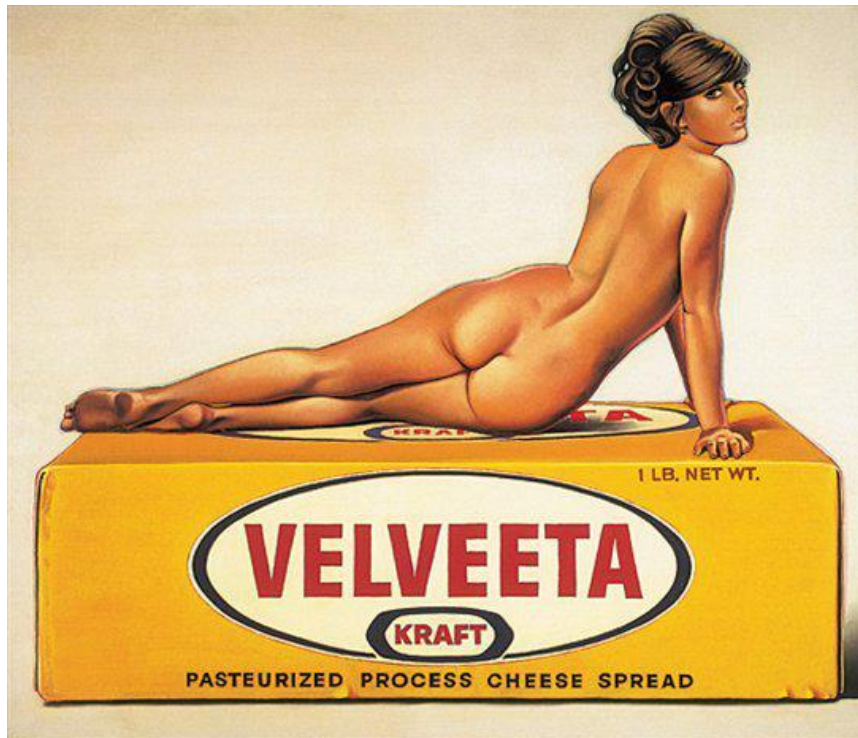
940. Roy Lichtenstein, *M-maybe*, 1965.

Masilla sobre tela, 152 x 152 cm.

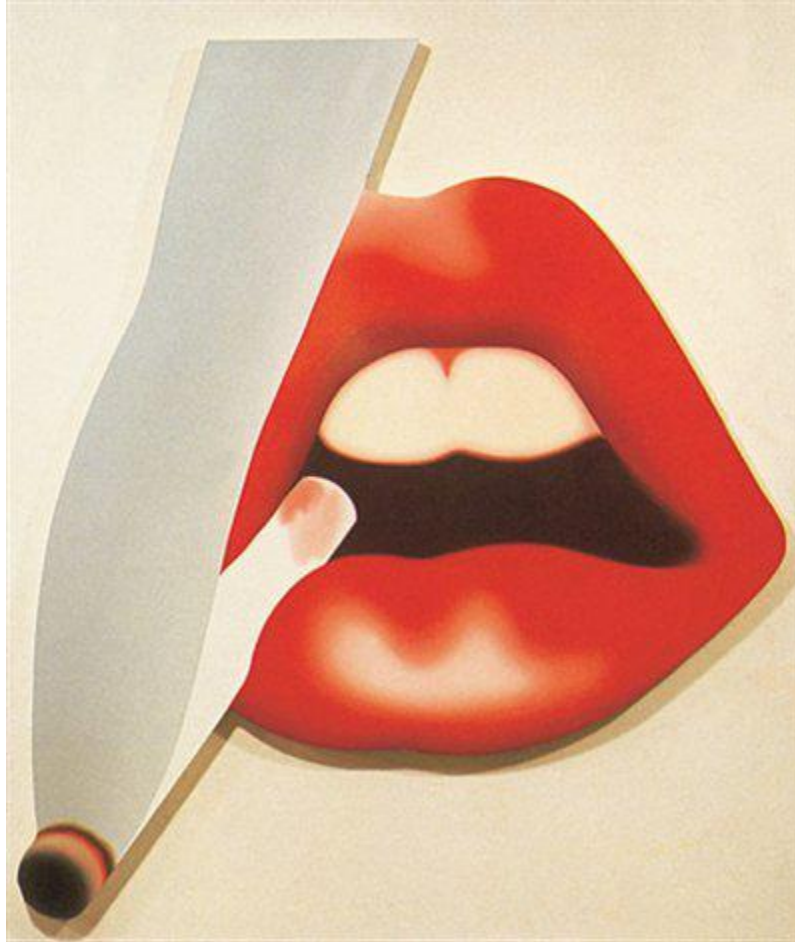
Museo Ludwig, Colonia (Alemania).



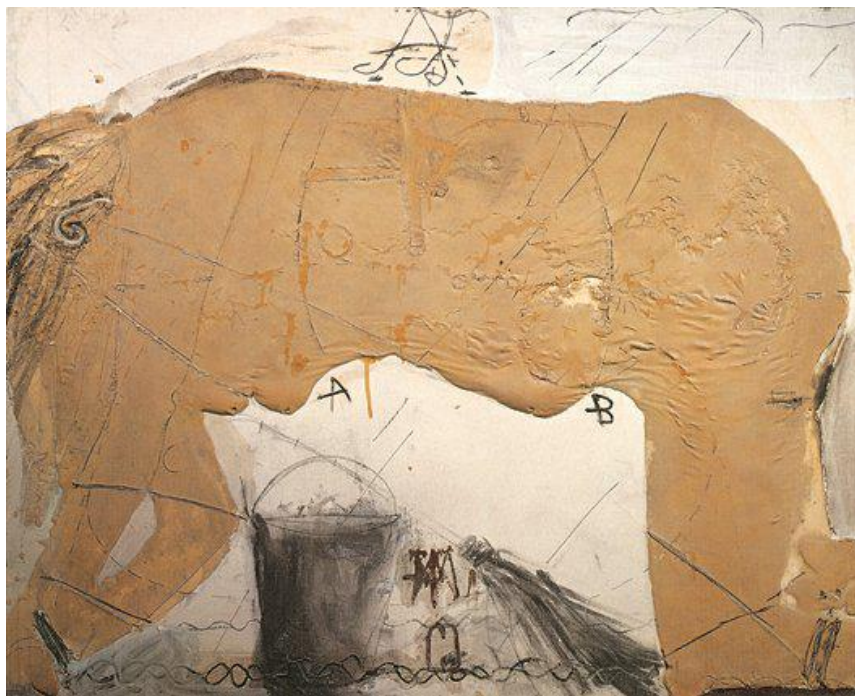
941. Peter Phillips, *Pintura costumbrista No 5*, 1965.
Óleo sobre tela, 172 x 300 cm. Colección Privada.



942. Mel Ramos, *Velveeta*, 1965. Óleo sobre tela, 152 x 178 cm.
Colección Louis K. Meisel, Nueva York (Estados Unidos).
Art © Mel Ramos / Licensed by VAGA, New York, NY



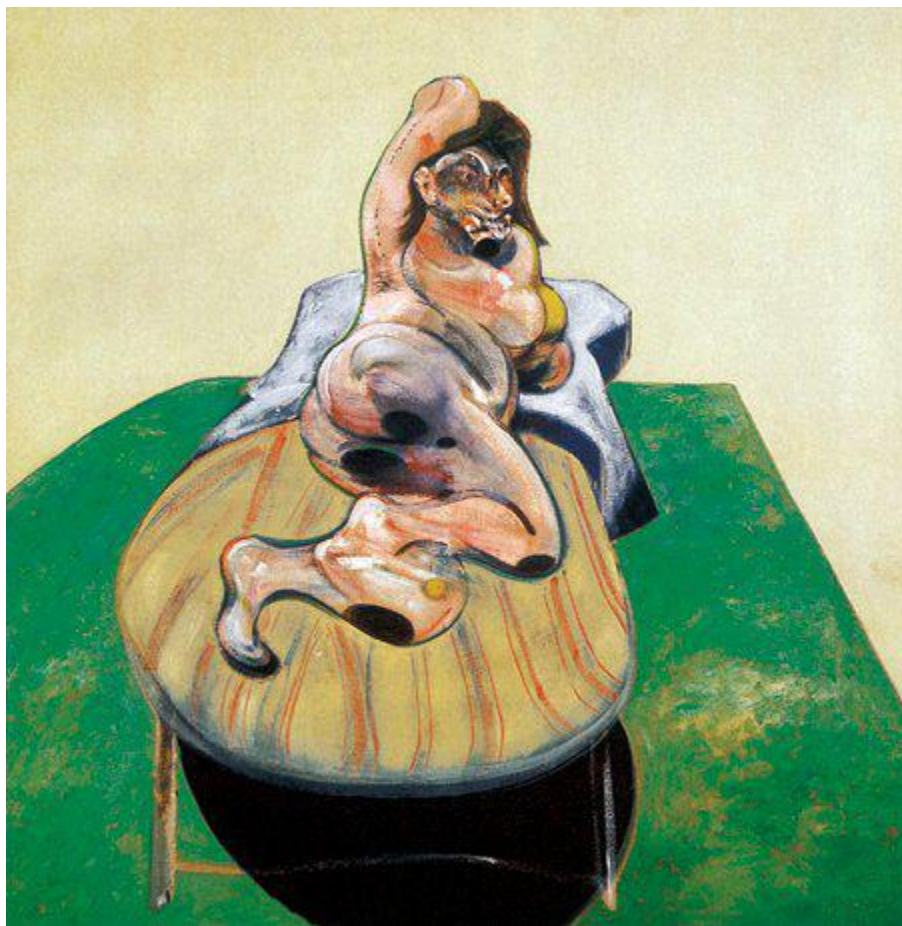
943. Tom Wesselmann, *Boca No 18*
(Fumador No 4), 1968. Óleo sobre tela,
224,8 x 198,1 cm. Cortesía de la Galería
Sidney Janis, Nueva York (Estados Unidos).
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed
by VAGA, New York, NY.



944. Antoni Tàpies, *Desnudo*, 1996.
Técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm.
Colección privada.



945. Allen Jones,
Pareja perfecta, 1966-1967.
Óleo sobre tela, 280 x 93 cm.
Museo Ludwig, Colonia (Alemania).



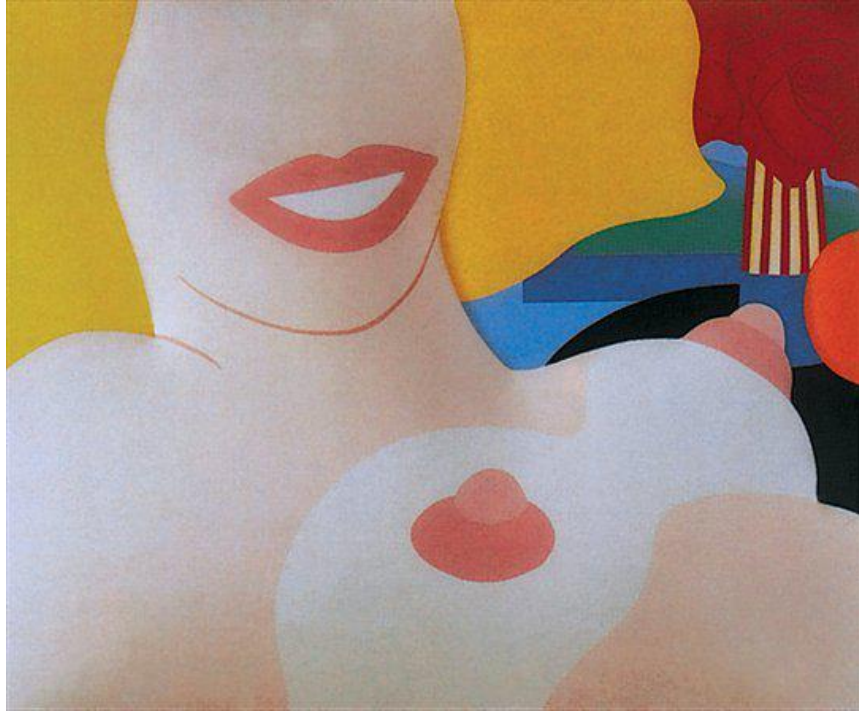
946. Francis Bacon, *Henrietta Moraes*, 1966.

Óleo sobre tela, 152 x 147 cm.

Colección Privada, Londres (Reino Unido).



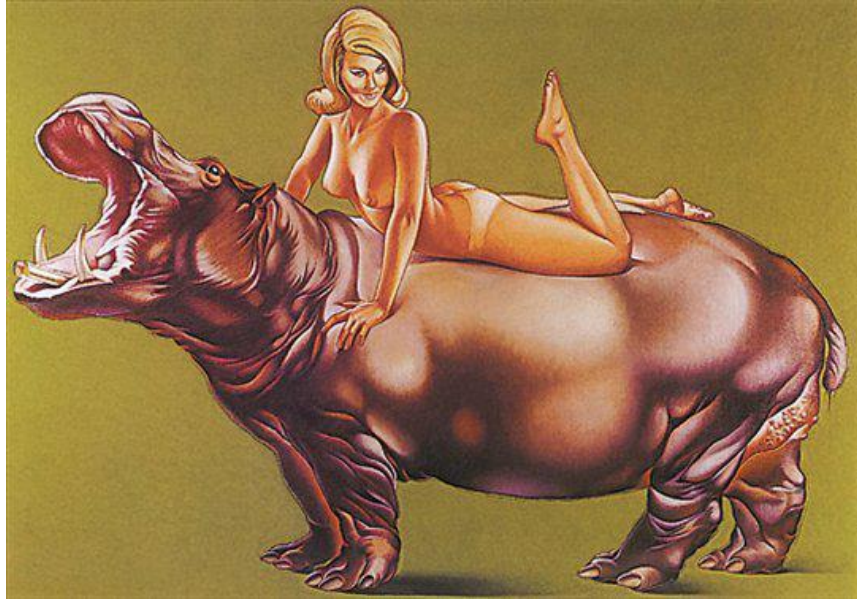
947. **Leonor Fini**, *Febo dormido*, 1967.



948. Tom Wesselmann, *Gran Desnudo Americano n° 85*, 1966.

Colección Privada, Roma (Italia).

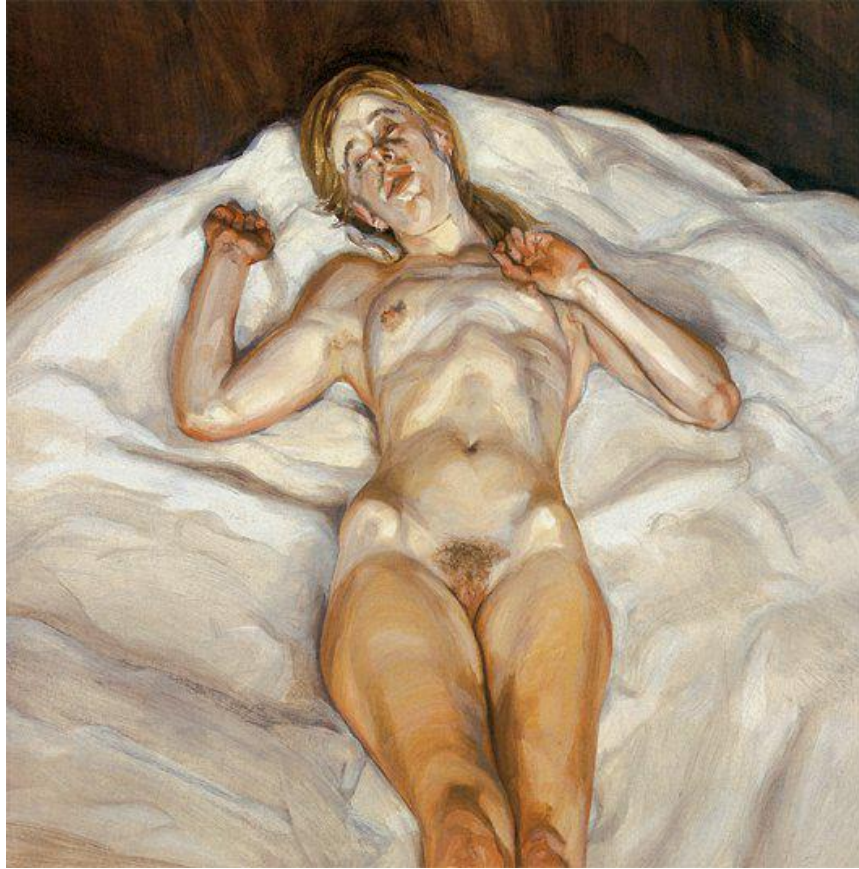
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA,
New York, (Estados Unidos)



949. Mel Ramos, Hipopótamo, 1967.

El Foro Ludwig de Arte Internationale, Aachen (Alemania).

Art © Mel Ramos / Licensed by VAGA, New York, NY.



950. Lucian Freud, *Muchacha desnuda*, 1966.
Óleo sobre tela, 61 x 61 cm. Colección Privada.



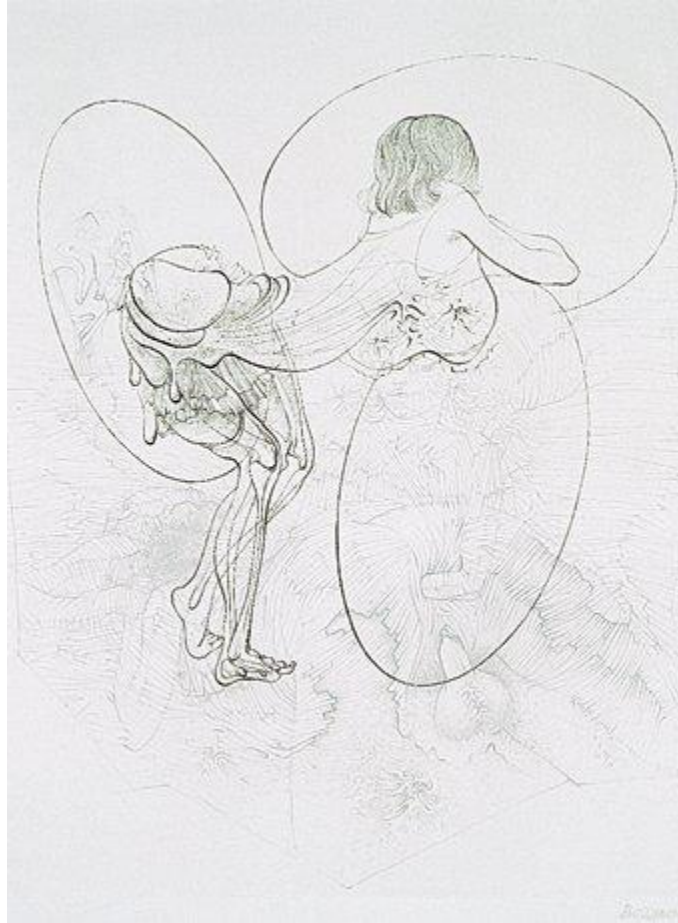
951. Marc Chagall, *El circo rojo*, 1967.
Óleo sobre tela, 197 x 130 cm. Colección Privada.



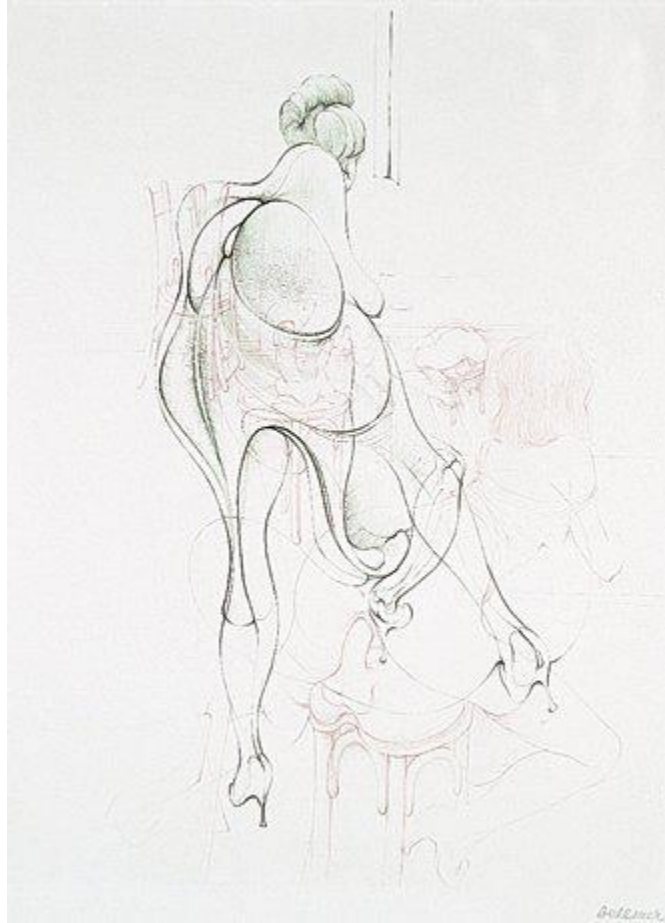
**952. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



953. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.



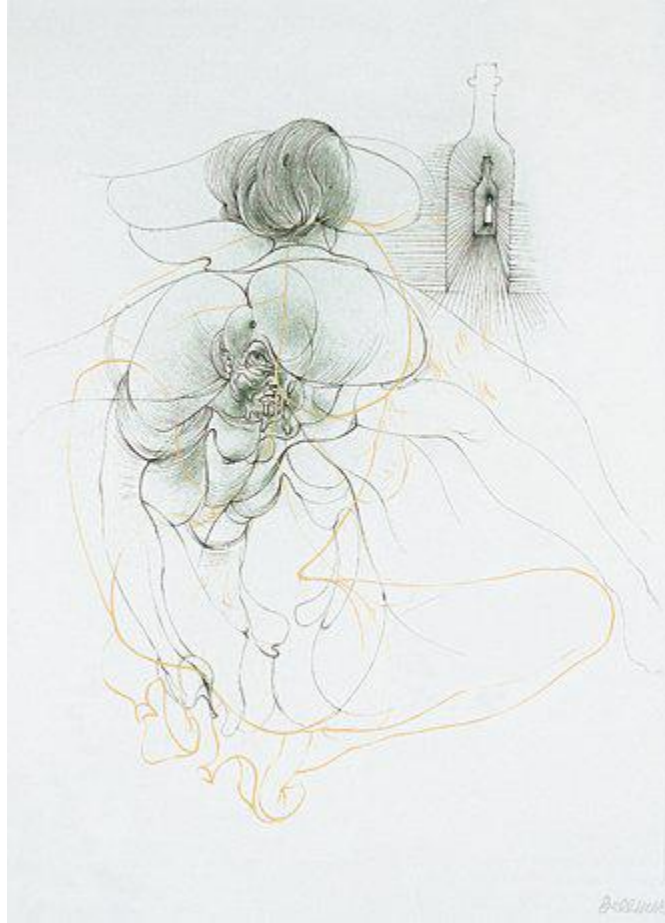
**954. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



955. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.



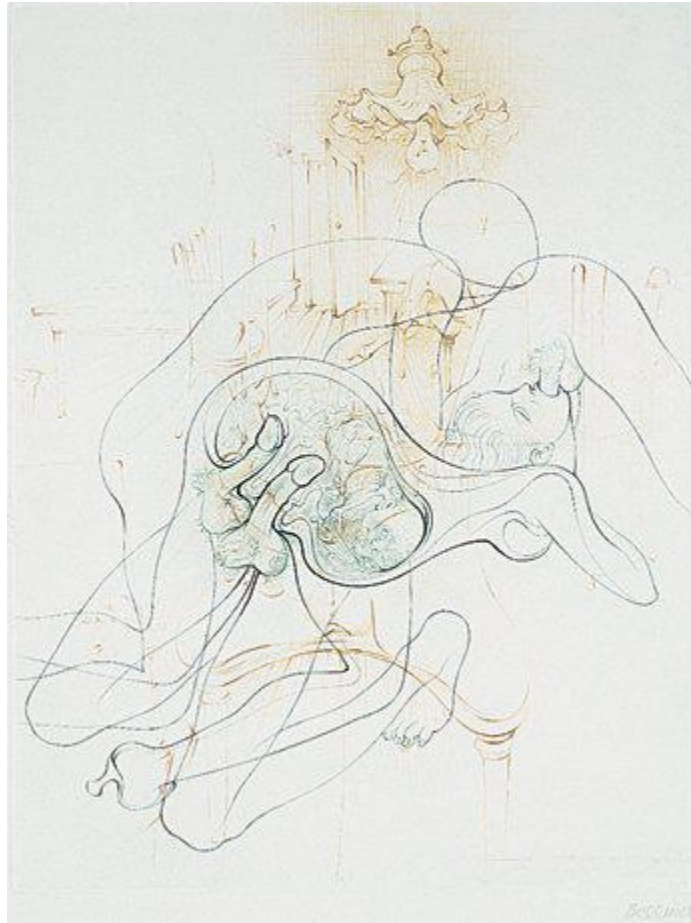
**956. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



**957. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



**958. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



**959. Hans Bellmer, *Escena erótica*,
ilustración de *Breve tratado sobre moralidad*, 1968.**



960. Louise Bourgeois, *Muchacha*, 1968.

Látex, 59,7 x 28 x 19,1 cm. Museo de
Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).
Art © Louise Bourgeois / Licensed by VAGA,
New York, NY.

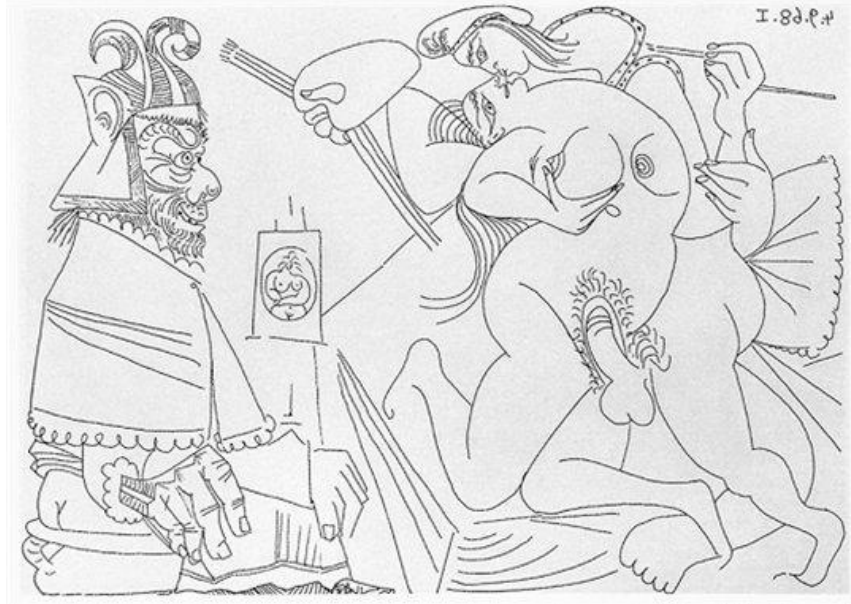
Louise BOURGEOIS (París, nació 1911)

Louise Bourgeois es una artista muy longeva que recibió la aclamación popular y de la crítica en la segunda mitad de su vida. Después de ayudar en el taller de restauración de tapices de sus padres, estudió matemáticas en la Sorbona, antes de dedicarse al arte. En 1938 se casó con el conocido historiador norteamericano Robert

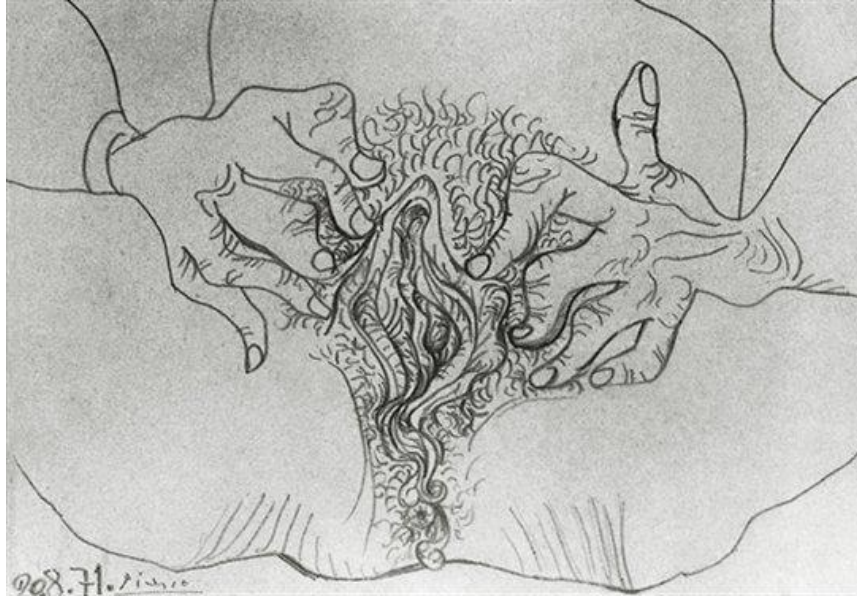
Goldwater y se mudó a Nueva York, donde estudió pintura en la Art Students' League. Los años de la guerra la pusieron en contacto con refugiados europeos como Joan Miró y André Masson, ambos Surrealistas, con quienes sintió afinidad. Bourgeois utilizó tanto materiales tradicionales (madera, bronce y mármol) como no tradicionales para crear obras que en su simbolismo perturbador y con frecuencia sexual pertenecían a la tradición surrealista, pero que también reflejaban sus preocupaciones sobre el movimiento feminista.



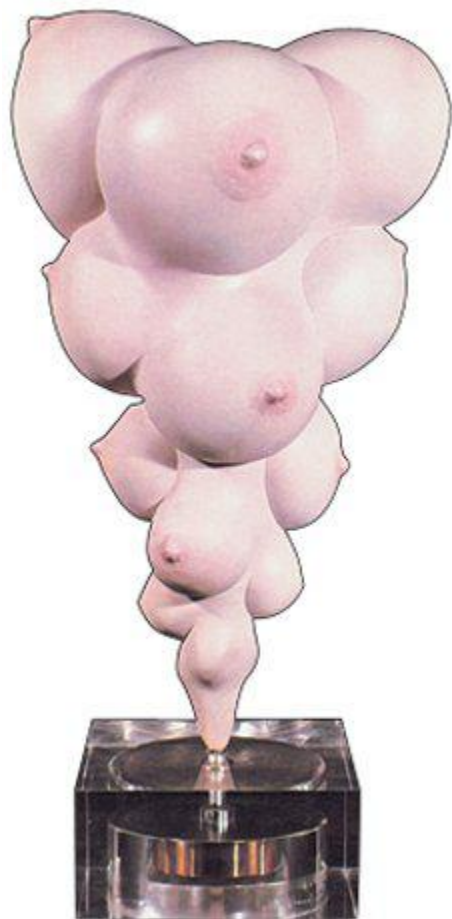
961. David Hockney, *Dale y Mo*, 1966.
Lápiz azul sobre papel. Colección Privada.



**962. Pablo Picasso, *Rafael y la Fornarina*,
basado en Ingres, de la Suite 347, el 4 septiembre
de 1968. Aguafuerte, 25 x 32,5 cm.
Galería Louise Leiris, París (Francia).**



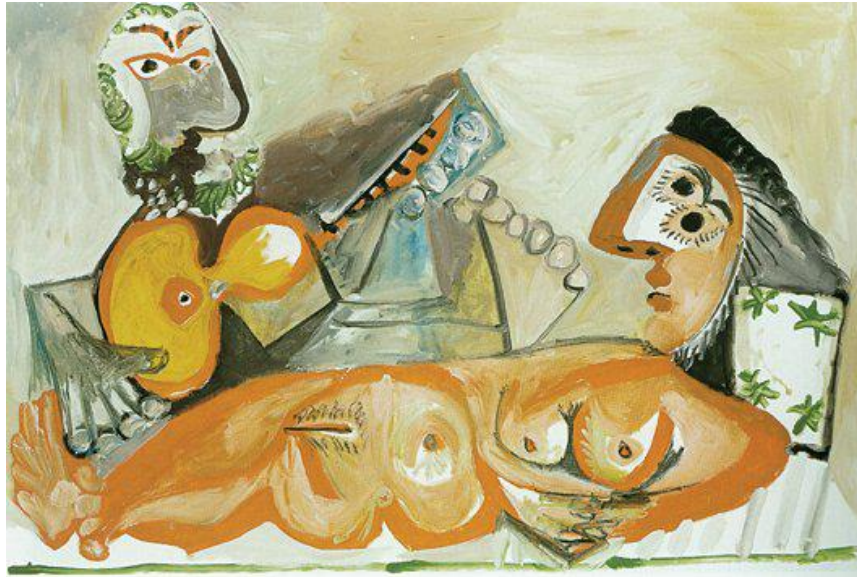
963. Pablo Picasso, *Sin título*, 1971.
Lápiz sobre cartón, 21,7 x 31,3 cm.
Galería Louise Leiris, París (Francia).



964. Hans Bellmer, *La Toupie*, 1968.

Escultura de bronce, alt: 52,5 cm.

Galería André-François Petit, París (Francia).



965. Pablo Picasso,
Desnudo acostado y músico. Colección Privada.



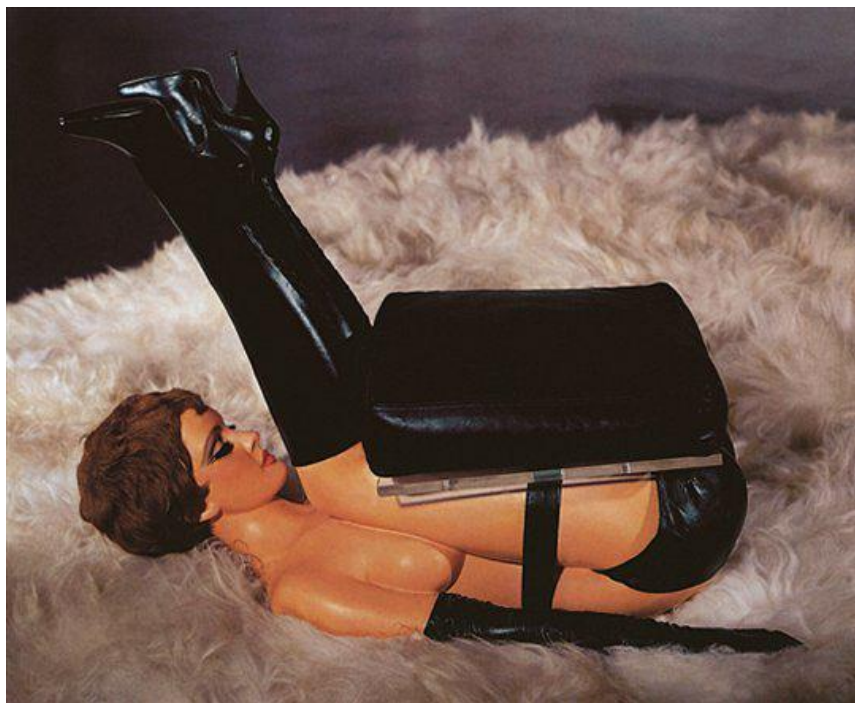
966. Pablo Picasso, *La bailarina oriental*, 1968.



967. Pierre Molinier, *Autorretrato*, 1970.
Fotografía, 17,5 x 12,5 cm. Cortesía de la
galería Kamel Mennour, París (Francia).



968. John De Andrea, *Pareja*, 1971.
Acrílico en el poliéster, pelo, alt: 173 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges-Pompidou, París (Francia).



969. Allen Jones, *Silla*, 1969.

Fibra de vidrio pintada, cuero y pelo,
tamaño real 77,5 x 57,1 x 99,1 cm.

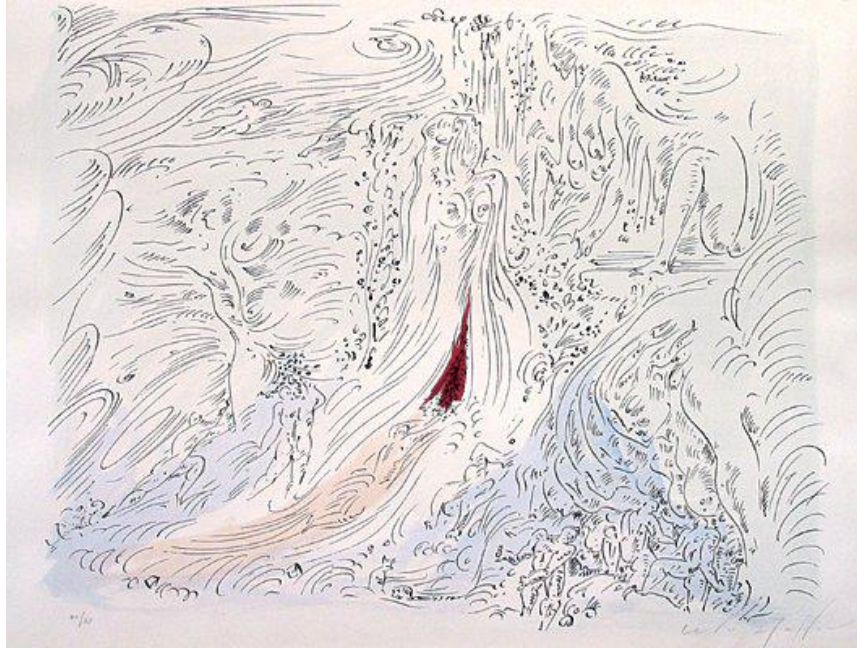
Galería Tate Modern, Londres (Reino Unido).



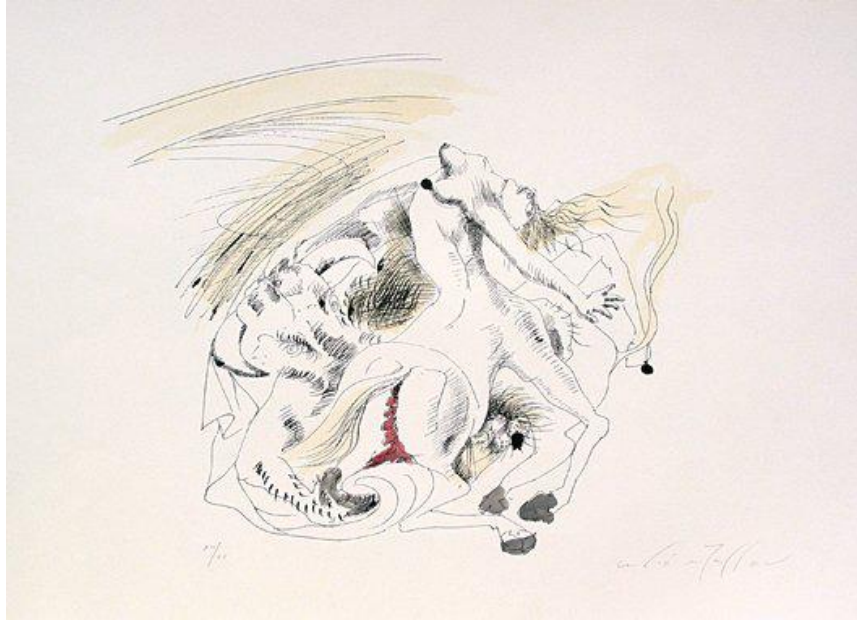
970. André Masson,

Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.

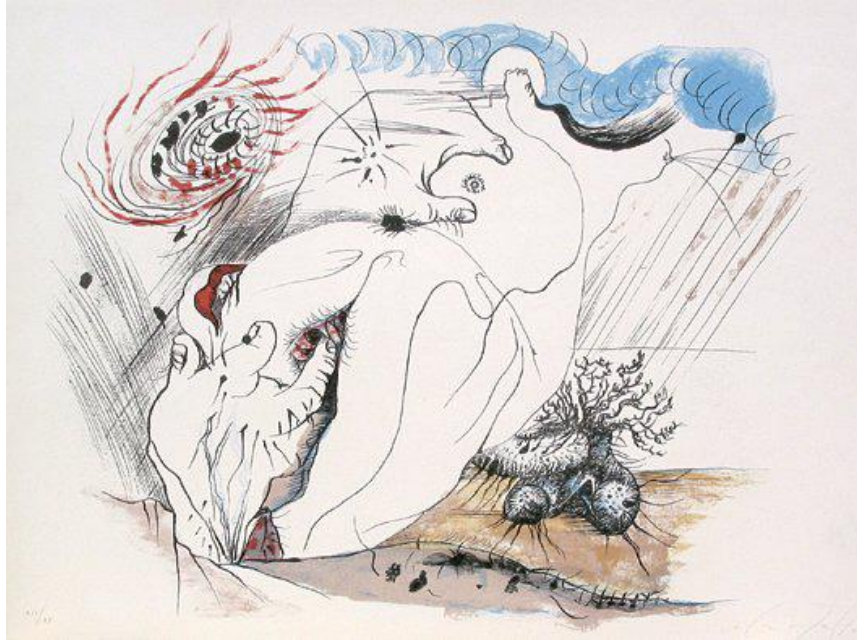
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



971. André Masson,
Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



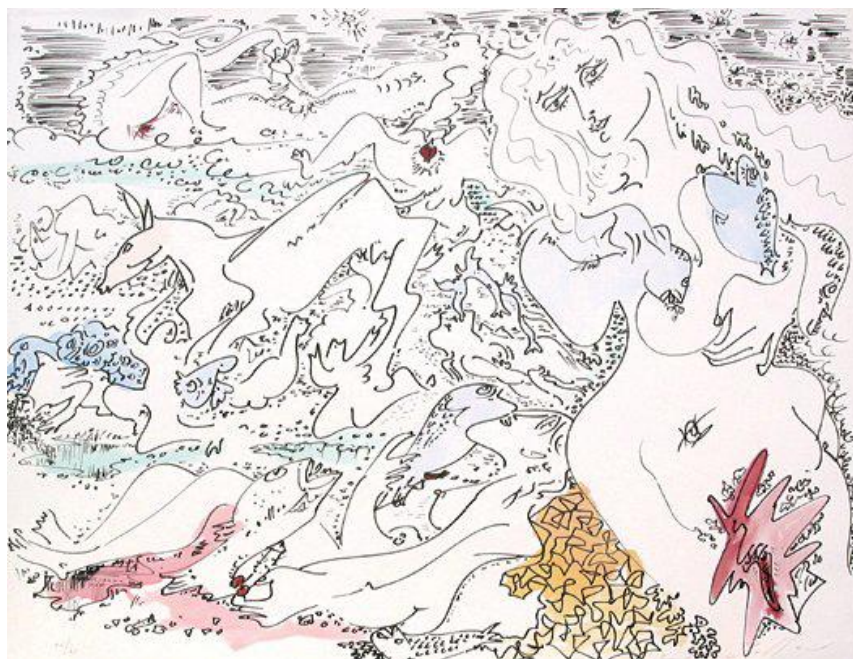
972. André Masson,
Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



973. André Masson,
Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



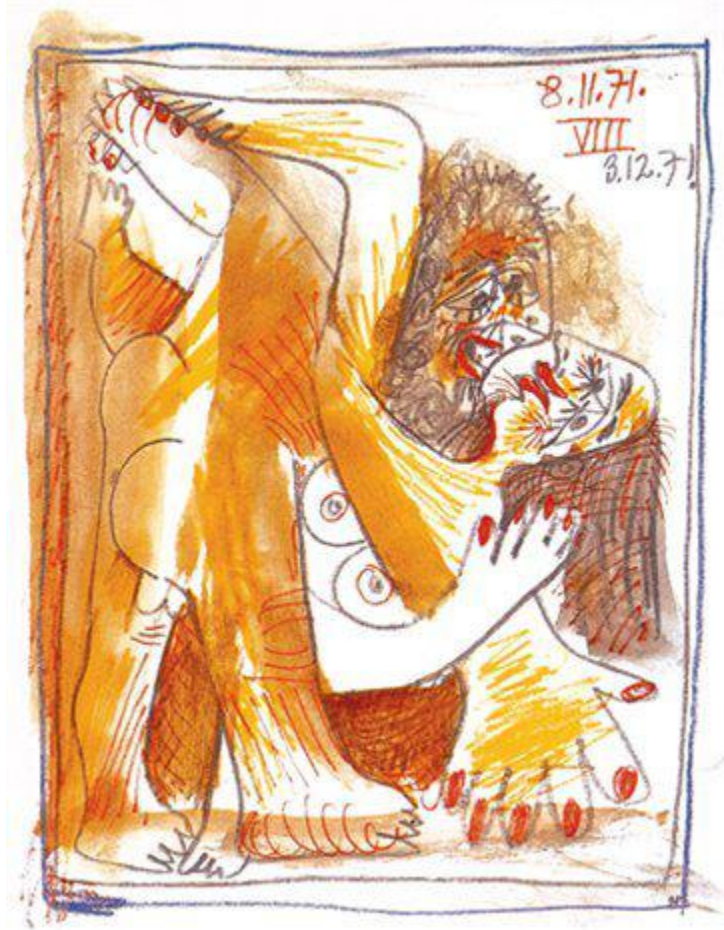
974. André Masson,
Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



975. André Masson,
Sin título, dibujo: Escena erótica, 1971.
Litografía de *Dessins érotiques*. París (Francia).



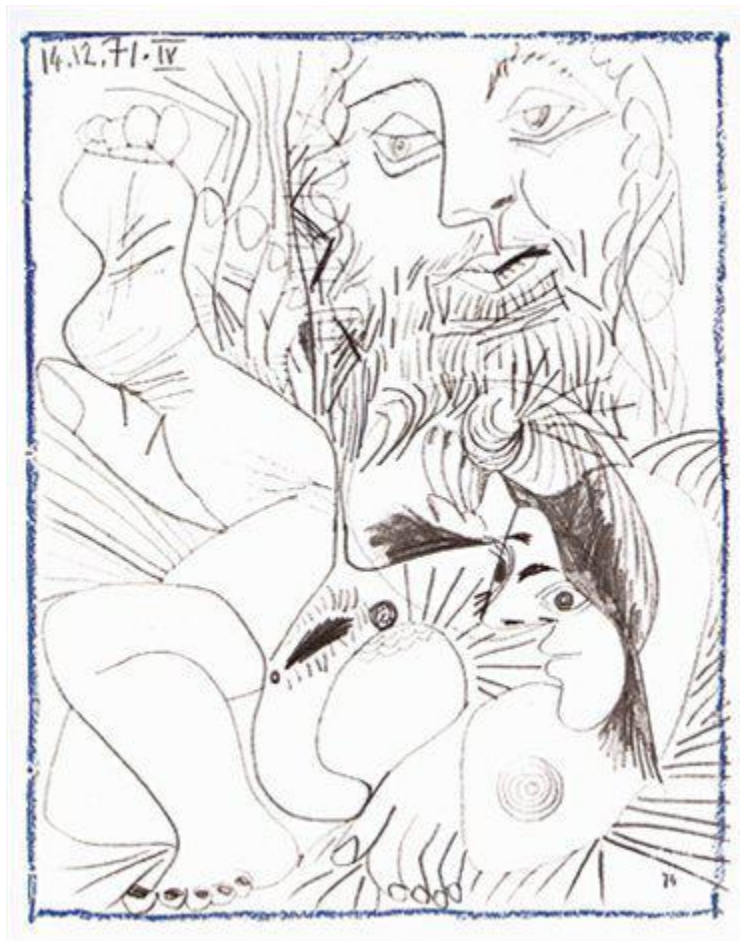
976. Pablo Picasso,
Unión (Marte y Venus?), 1971.
Dibujo de un boceto.



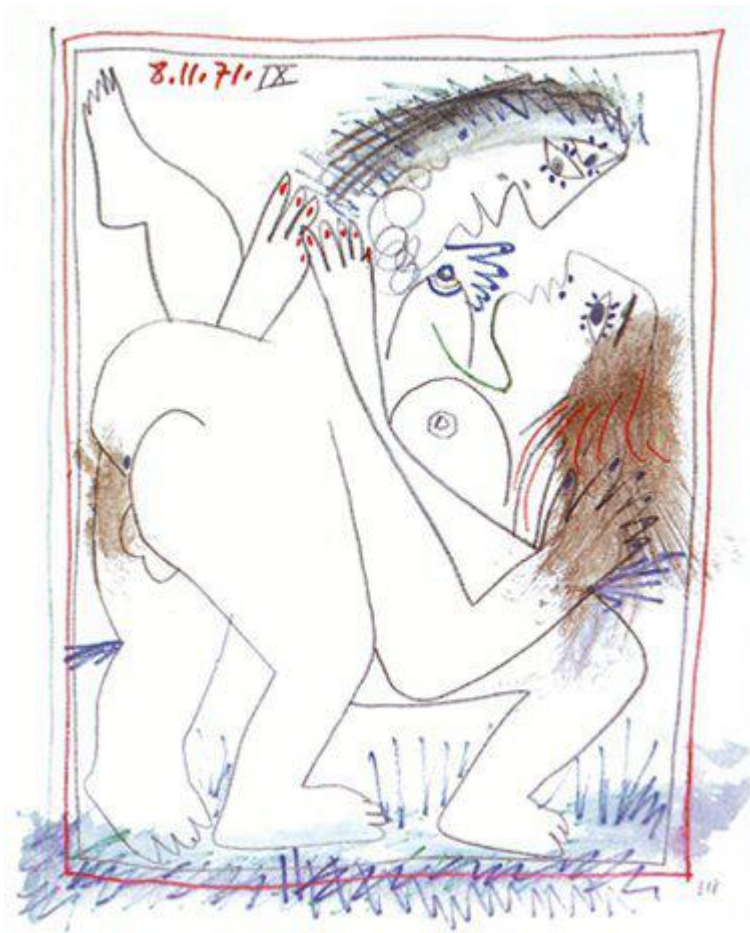
977. Pablo Picasso,
Unión (Marte y Venus?), 1971.
Dibujo de un boceto.



978. Pablo Picasso,
Escena erótica, 1971.
Dibujo de un boceto.



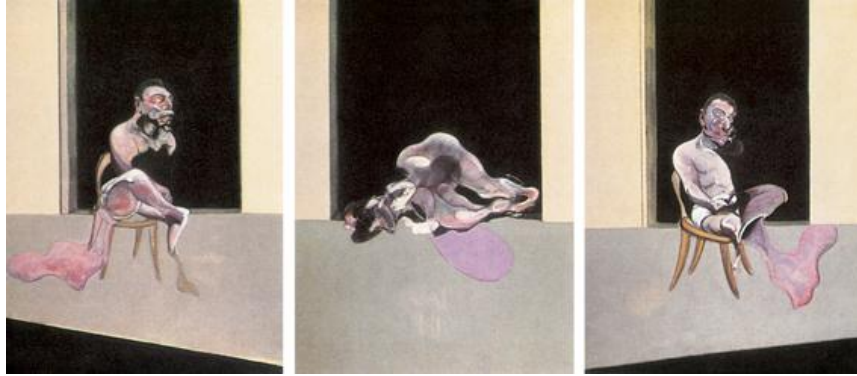
979. Pablo Picasso,
Escena erótica, 1971.
Dibujo de un boceto.



980. Pablo Picasso,
Unión (Marte y Venus?), 1971.
Dibujo de un boceto.



981. Robert Mapplethorpe,
Autorretrato, 1973. Fotografía.
Fundación Robert Mapplethorpe,
Nueva York (Estados Unidos).



982. Francis Bacon, *Tríptico*, agosto, 1972.

Óleo sobre tela, 198,1 x 147,3 cm (cada panel).

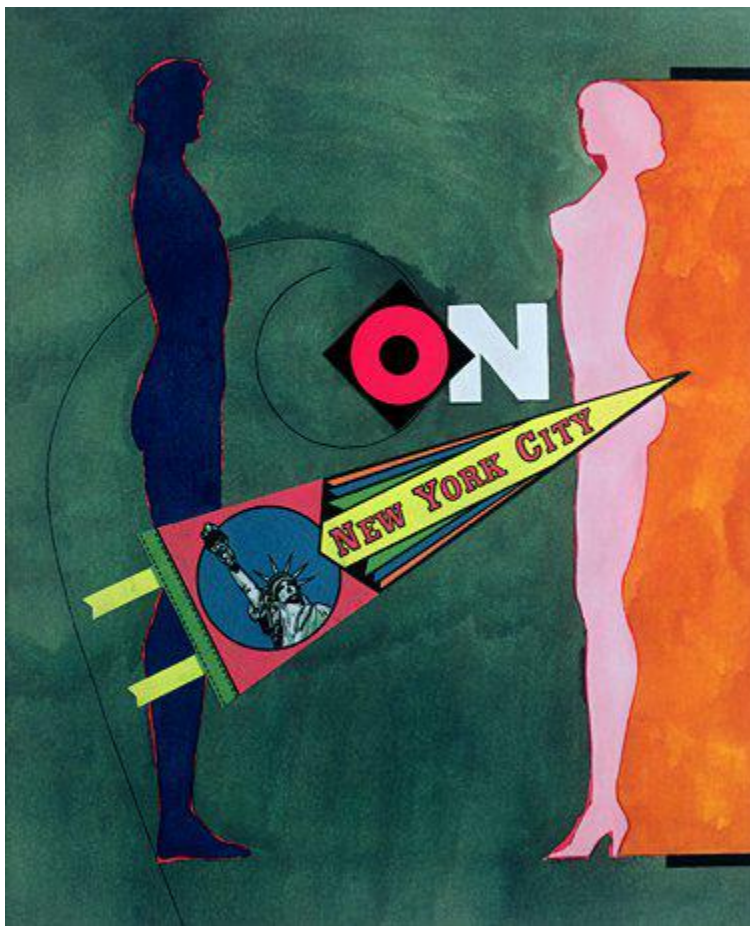
Patrimonio de Francis Bacon, Nueva York (Estados Unidos).



983. Peter Phillips, *Art-O-Matic Cudacutie*, 1972.

Acrílico sobre tela, 200 x 400 cm.

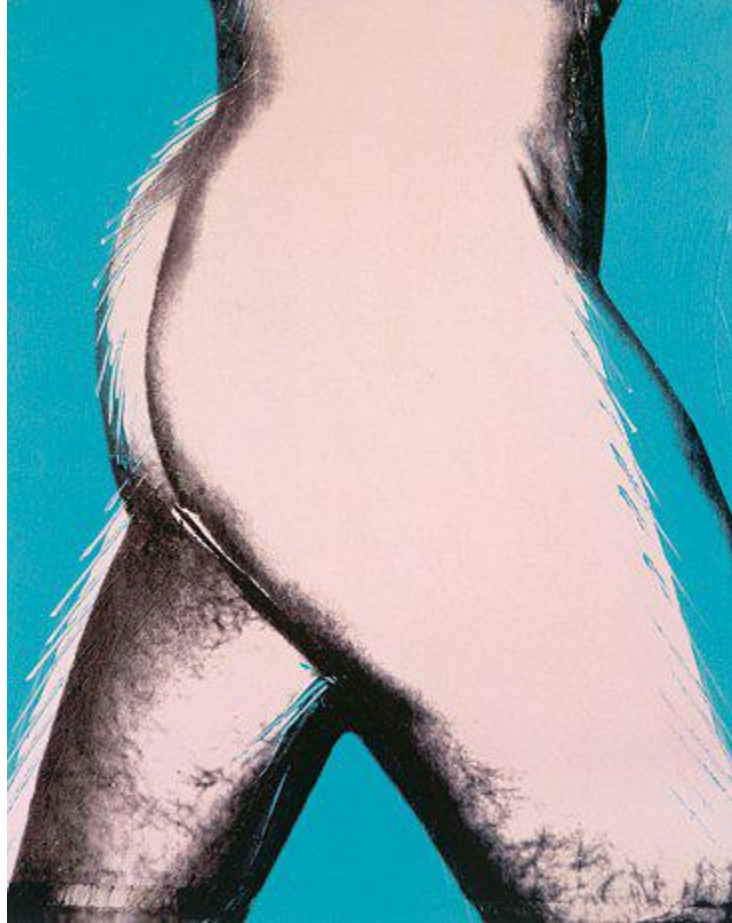
Galería Neuendorf, Fráncfort del Meno (Alemania).



984. Richard Lindner, *On*, 1968.

Acuarela sobre papel, 61 x 51 cm.

Colección Privada.



985. Andy Warhol, *Torso ambulante*, 1977.
Pintura de polímero sintético y tinta de serigrafía,
127 x 101,9 cm. Colección Mugrabi.

Andy WARHOL
(Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987)

Andy Warhol fue un artista que sin duda tenía el dedo en el pulso de la cultura moderna. Fue pionero de una gran variedad de técnicas, pero sobre todo, del aislamiento visual de la imagen, la repetición y la similitud forzada de la obra impresa y el uso de colores vivos para denotar el estruendo visual que con frecuencia se encuentra en la cultura de las masas; arrojó mucha luz, tanto directa como indirecta, sobre la alienación moderna o el hastío del mundo, el nihilismo, el materialismo, la manipulación política, la explotación económica, el

consumismo, la adoración de los famosos fomentada por los medios de comunicación y la creación de necesidades y aspiraciones artificiales. Además, en sus mejores pinturas y grabados demostró ser un excelente creador de imágenes, con un magnífico sentido del color y una gran sensibilidad para el ritmo visual de las obras que nacían de su intensa conciencia de las potencialidades pictóricas inherentes a las formas. En un principio, sus imágenes pueden parecer más bien simples, pero debido a esa misma simplicidad, no sólo tienen un alto grado de impacto visual inmediato, sino que también poseen el raro poder de proyectar enormes implicaciones a través de las asociaciones mentales que ponen en movimiento. Por ejemplo, la repetición visual que Warhol empleó en una gran cantidad de sus imágenes pretendía, por asociación, establecer un paralelismo con la vasta repetición de imágenes que se emplea en la cultura de las masas en la venta de bienes y servicios. Esto incluye medios de comunicación tales como películas y programas de televisión. Al incorporar en sus imágenes las mismas técnicas de la producción en masa que son básicas para la sociedad industrial moderna, Warhol reflejaba directamente los usos y abusos mayores, al mismo tiempo que subrayaba, hasta el absurdo, la completa falta de compromiso emocional que veía por todas partes. Además de emplear imágenes derivadas de la cultura popular para llevar a cabo una crítica de la sociedad contemporánea, Warhol prosiguió los ataques al arte y los valores burgueses que los dadaístas habían iniciado; mediante la manipulación de imágenes y de la personalidad pública del artista, pudo arrojar en el rostro de la sociedad las contradicciones y superficialidades del arte y la cultura contemporáneos. En última instancia, es la mordacidad de su crítica cultural, así como la vivacidad con la que la revistió, lo que dará a su obra una relevancia continua mucho después de que los objetos particulares que ilustró, como las latas de sopa Campbell's y las botellas de Coca-Cola hayan pasado de moda o cuando la gente famosa a la que retrató, como Marilyn Monroe, Elvis Presley y Mao Zedong se lleguen a considerar simplemente las superestrellas del pasado.



986. Andy Warhol, *Partes sexuales*, 1978.

Impresión sobre papel, 78,7 x 59 cm.

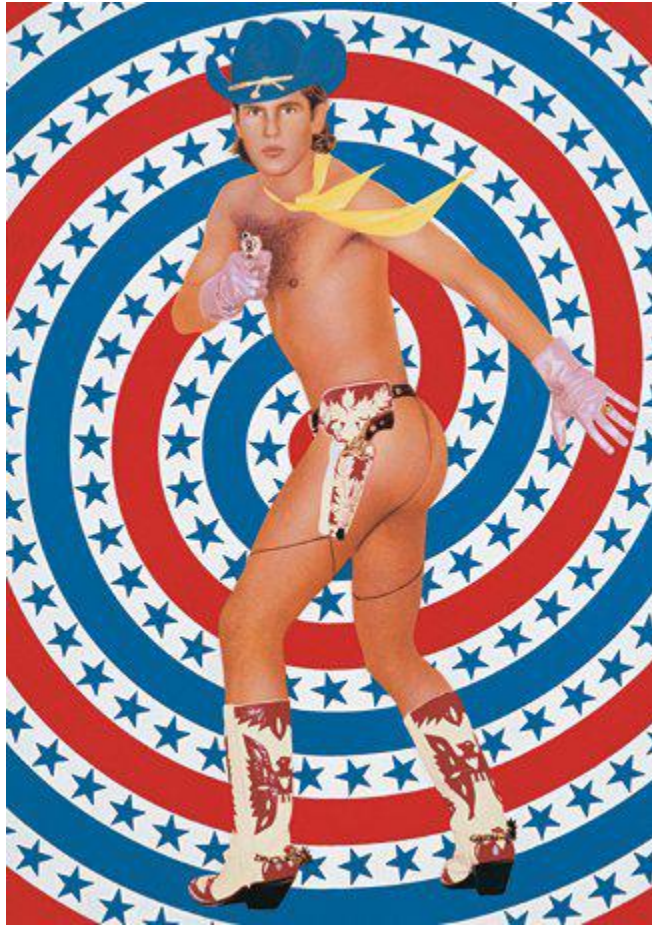
Fundación Andy Warhol, Nueva York (Estados Unidos).



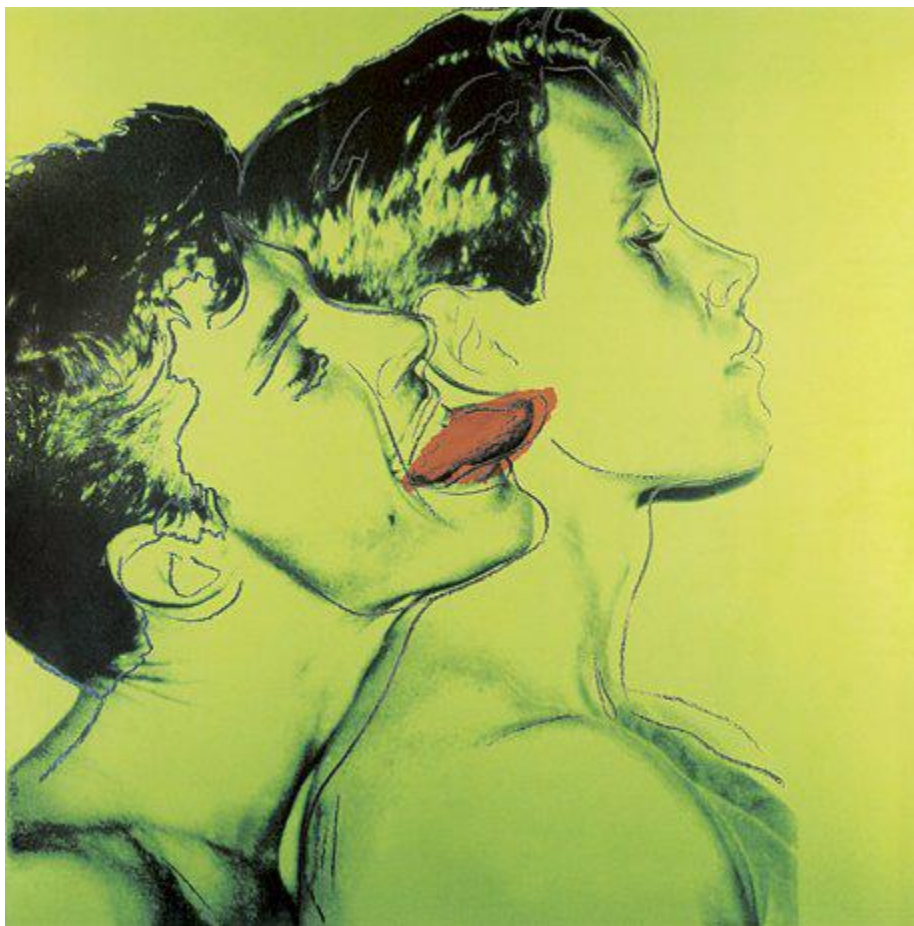
987. Richard Hamilton,
Paisaje en rosa claro, 1980. Litografía et
serigrafía sobre papel, 73 x 91,8 cm.
Galería Tate Britain, Londres (Reino Unido).



988. Tom of Finland, *Sin título*, hacia 1986.
Fundación Tom of Finland, Los Ángeles (Estados Unidos).
Tom of Finland 1986 © Tom of Finland Foundation
2008 www.TomofFinlandFoundation.org



989. Pierre et Gilles,
El Cowboy - Viktor, 1978.



990. Andy Warhol, *Pelea*, 1982.
Serigrafía sobre papel, 101 x 101,5 cm.
Colección Privada.



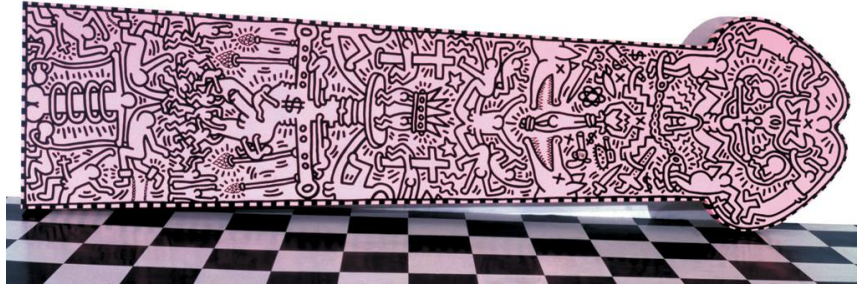
991. Fernando Botero, *Mujer*, 1981.

Bronze, 153 x 89 x 68 cm.

Colección Privada.



992. Louise Bourgeois, *Senos*, 1991, vaciado 2001.
Goma, fibra de vidrio y madera, 48,2 x 340,8 x 48,2 cm.
Galería Tate Modern, Londres (Reino Unido).
Art © Louise Bourgeois / Licensed by VAGA,
New York, NY.



993. Keith Haring,

El Gran Conducto blanco, 1988.

Acrílico sobre tela, 426,7 x 114,3 cm.

Colección Keith Haring.



994. Helen Chadwick,
Ego Geometrica Sum, 1982-1984.
Emulsión fotográfica sobre chapa de madera.



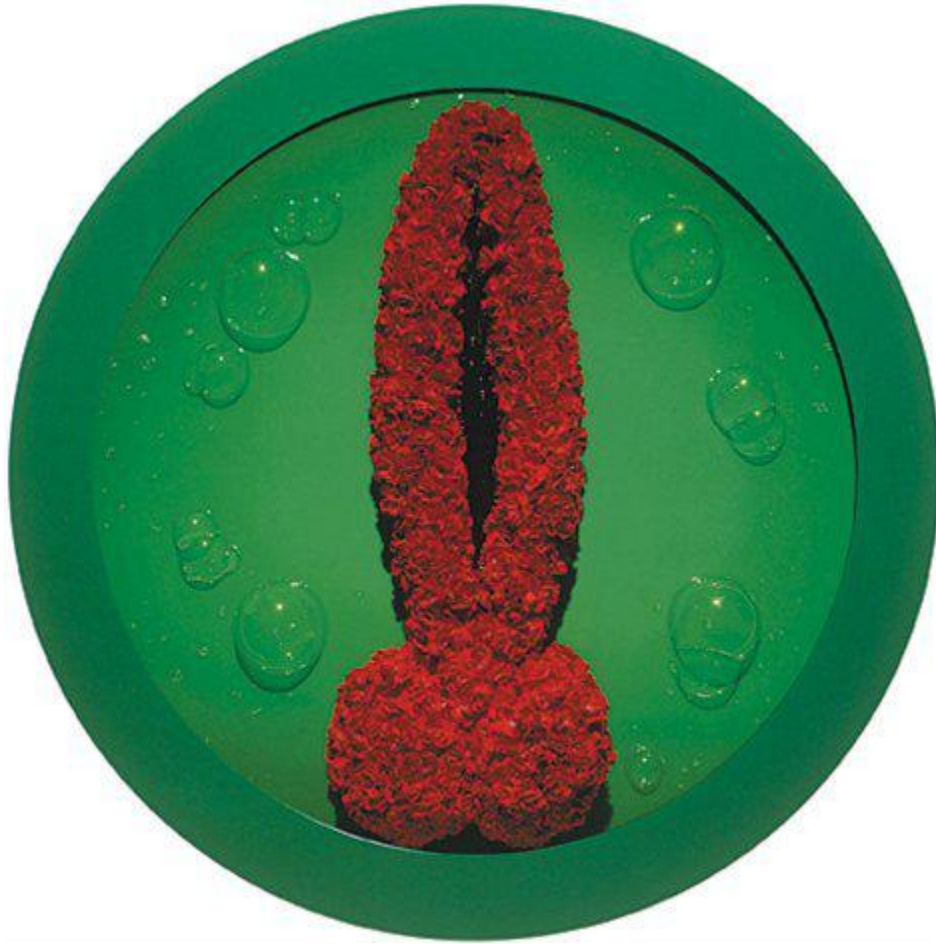
995. Helen Chadwick,
El patio ovalado, 1984-1988. Instalación.



996. Fernando Botero, *Odalisca*, 1998.

Óleo sobre tela, 135 x 200 cm.

Colección Privada.



997. Helen Chadwick,
Corona al placer, No 12, 1992-1993.
Fotografías Cibachrome, acero texturizado,
vidrio, MDF de aluminio.



998. Joe Brockerhoff, 1990.



999. Joe Brockerhoff, 1990.



1000. Maurizio Cattelan,
El jardín de las delicias (Navidad de 1994).
Látex y pintura, 38 x 82 cm.
Galería Marian Goodman,
Nueva York (Estados Unidos).

Cronología

Desde las formas primitivas hasta la perfección del cuerpo humano

753 a.C.:

Fundación de Roma.

660 a.C.:

Fundación de Bizancio.

597 a.C.:

Nabucodonosor destruye el Templo de Jerusalén.

561 a.C.:

Pisístrato se convierte en Tirano de Atenas, autocracia en todas las ciudades de Grecia.

510 a.C.:

Los seguidores de Pisístrato son expulsados de Atenas. Instauración de la República Romana.

508 a.C.:

Clístenes instauro la democracia en Atenas.

490-479 a.C.:

Guerras médicas. Los persas destruyen la Acrópolis. Victoria de los griegos. Atenas llega a ser la ciudad más poderosa de la República Griega.

449 a.C.:

Ratificación de la paz con Persia.

443-429 a.C.:

Pericles en Atenas reconstruye la Acrópolis.

431-404 a.C.:

Guerra del Peloponeso: Esparta derrota a Atenas.

338 a.C.:

Derrota de Atenas y sus últimos aliados a manos de Felipe II de Macedonia.

336-323 a.C.:

Reinado de Alejandro Magno. Conquista de Grecia y Persia.

331 a.C.:

Fundación de Alejandría.

264-241 a.C.:

Primera Guerra Púnica: Roma conquista Cartago de Sicilia, Cerdeña y Córcega, fundación de Cartagena en la Península Ibérica.

218-201 a.C.:

Segunda Guerra Púnica: Aníbal cruza los Alpes y amenaza Roma, que finalmente extiende su control hasta la Península Ibérica y el norte de África.

168 a.C.:

Roma triunfa sobre Macedonia.

150 a.C.:

Los romanos saquean Corintia.

149-146 a.C.:

Tercera Guerra Púnica: Destrucción de Cartago.

60-44 a.C.:

Jules César.

27 a.C.:

Octavio se proclama Augusto y da inicio al Imperio Romano.

0:

Nacimiento de Jesucristo.

64:

Nerón ordena las primeras persecuciones a los cristianos.

70:

Tito destruye el Templo de Jerusalén.

79:

Desaparición de las ciudades de Pompeya y Herculano después de la erupción del Vesubio.

293:

Diocleciano establece la Tetrarquía, dividiendo al gobierno del Imperio entre el occidente y el oriente.

306-337:

Reinado del Emperador Constantino. Se establece la unidad del Imperio.

313:

El edicto de Milán autoriza a los cristianos a celebrar su culto.

330:

Constantino I funda Constantinopla.

406-455:

Inicio de la Gran Invasión en Galia después del congelamiento del Rin.

410:

Los visigodos saquean Roma.

451:

Atila el huno invade Galia.

455:

Invasiones de los vándalos. Saqueo de Roma.

476:

El emperador Rómulo Augusto abdica a favor del caudillo vasallo alemán Odoacer – fin del Imperio Romano Germánico.

Un retorno a la mojigatería

496:

Clovis I, rey de los Francos (480-511), se convierte a la cristiandad.

532:

El emperador Justiniano reconquista el Imperio Romano (527-565).
Ravenna es la capital.

568-572:

Los lombardos invaden la península itálica.

596:

Toledo se convierte en la capital del reino visigodo.

610:

Mahoma empieza a predicar en la Meca.

634:

Omar unifica Arabia y lanza la primera oleada de la conquista musulmana (Hijra).

711:

Conquista árabe del reino visigodo.

715:

San Bonifacio evangeliza Frisia (Europa Septentrional).

718:

Creación del reino cristiano de Asturias (España).

730-787:

Primera iconoclasia en el Imperio bizantino.

732:

Carlos Martel detiene la invasión árabe en Poitiers.

756:

Abd-ar-Rahman funda la dinastía de los Omeyas en el emirato de Córdoba. Pippin el Joven libera a Roma del sitio Lombardo. Creación de Estados Iglesia.

800:

Carlomagno (768-814) es coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

825:

Primera unificación de los reinos cristianos anglosajones.

834-841:

Asentamiento de los normandos en Frisia.

846:

Los sarracenos saquean San Pedro en Roma. El Papa León IV construye las fortificaciones del Vaticano.

866-910:

Reinado de Alfonso el Grande, rey de Asturias y León.

887:

Abdicación de Carlos III, fin del Imperio Carlovingio.

919-936:

Reinado de Enrique I, rey de Alemania.

926:

Incursiones de los magiares; Otto los detiene en Lechfeld (955).

962-973:

Reinado de Otto I, coronado en Roma, primer emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

976-1025:

Reinado de Basilio II, época de oro del Imperio Bizantino.

987-996:

Reinado de Hugo Capeto, rey de Francia, fundador de la dinastía de los Capetos.

1054:

Cisma entre las iglesias de Roma y Constantinopla. Nacimiento de la Ortodoxia.

1066:

Batalla de Hastings: conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador, Duque de Normandía.

1099:

Godefroi de Bouillon saquea Jerusalén.

1138-1152:

Reinado de Conrad III, rey de Alemania. La dinastía de Hohenstaufen.

1146:

Segunda cruzada propugnada por San Bernardo de Clairvaux ante Luis VII.

1152-1190:

Reinado de Federico I, conocido como Barbarossa, rey de Alemania.

1190:

Tercera Cruzada con Philippe Auguste, Federico I, conocido como Barbarossa y Ricardo Corazón de León.

1199-1216:

Reinado de John Lackland, rey de Inglaterra.

1202-1204:

Los cruzados saquean Constantinopla.

1215:

Concilio de Letrán.

1226-1270:

Reinado de San Luis (Luis IX), rey de Francia.

1242:

Alexander Nevski empieza la unificación de Rusia.

1275:

Marco Polo llega a China.

1337-1453:

Guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia.

1348:

La peste (conocida como la muerte negra) llega a Europa.

1378:

Inicio del gran cisma: el Papa Urbano VI reina en Italia y el Papa Clemente VII en Francia.

1384:

Felipe el Temerario crea los estados de Borgoña.

1385:

Victoria de Juan I de Portugal sobre los castellanos.

1453:

Conquista turca de Constantinopla, fin del Imperio Bizantino.

La edad de oro del cuerpo humano

1455-1485:

Guerra de las Rosas en Inglaterra entre las casas de York y Lancaster.

1478:

Sixto IV publica la bula que establece la Inquisición Española.

1479:

El Tratado de Alcaçovas acuerda la unión de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla: Inicio del reinado de los Reyes Católicos.

1480:

Iván III Vasilevich libera a Rusia de la dominación mongola.

1485-1509:

Reinado de Enrique VII Tudor, rey de Inglaterra.

1492:

Se expulsa a los moros de Granada y España, y se termina con 800 años de presencia islámica en España. Cristóbal Colón descubre las Américas.

1494:

Inicio de las Guerras Itálicas con la expedición de Carlos VIII, rey de Francia.

1508-1519:

Reinado de Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Expande el Reinado de los Habsburgo, a Borgoña, Países Bajos, Franche-Comté, Hungría y Bohemia.

1515-1547:

Reinado de Francisco I, rey de Francia.

1517:

Martín Lutero anuncia sus 95 tesis: rebelión protestante e inicio de la Reforma.

1519-1555:

Reinado de Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

1520:

Magallanes descubre un estrecho y le pone su nombre. Rebelión de Gustave Vasa, rey de Suecia (1523-1560) contra Dinamarca.

1521-1557:

Reinado de Juan III, rey de Portugal. El conquistador Hernán Cortés derrota a los aztecas: se inician tres siglos de colonización española.

1526:

Victoria de los turcos en Mohács, Hungría.

1527:

- Las tropas de Carlos V saquean Roma.
- 1529:
Sitio otomano de Viena.
- 1530:
Fin de la República de Florencia (1500-1530). Bajo el reinado de Cosme de Medici, Toscana adquiere el título de Gran Ducado.
- 1531:
Francisco Pizarro conquista el Imperio Inca.
- 1534:
Adopción de la Ley de Supremacía en Inglaterra: nacimiento de la Iglesia Anglicana.
- 1545-1563:
Concilio de Trento y la Contrarreforma.
- 1547-1584:
Reinado de Iván IV, el Terrible, primer gobernante de Rusia en asumir el título de Zar.
- 1549:
Francisco-Xavier es enviado a continuar la primera misión cristiana en Japón.
- 1553-1558:
Reinado de María Tudor, reina de Inglaterra. Vuelta al catolicismo.
- 1555:
Abdicación de Carlos V. Su hijo, Felipe II, se corona rey de España y Sicilia (1555-1598). Fernando I, su hermano, se convierte en Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.
- 1559-1603:
Reinado de Isabel I, reina de Inglaterra. El Anglicanismo se convierte en la religión oficial del reino.

La elegancia del cuerpo humano

- 1568:
Rebelión general en los Países Bajos.
- 1571:
Batalla de Lepanto, victoria de los venecianos y españoles sobre los otomanos: fin de la hegemonía otomana en el Mediterráneo.
- 1572:

Masacre del Día de San Bartolomeo: matanzas masivas y brutales de protestantes en Francia durante La noche de San Bartolomeo.

1579:

Unión de Utrecht: creación de la República Holandesa (independencia de las provincias septentrionales de España).

1588:

La Armada Española es derrotada por Inglaterra: fin de la supremacía comercial española.

1589-1610:

Reinado de Enrique IV, inicio de la dinastía de los Borbones.

1598:

Edicto de Nantes: fin de las Guerras de Religión francesas.

1600:

Fundación de la compañía de Indias del Imperio británico.

1608:

Inicio de la colonización británica de Norteamérica. Samuel de Champlain funda Quebec.

1609:

Tregua de los doce años, España reconoce la independencia de las Provincias Unidas.

1613-1645:

Reinado del Zar Miguel III. Dinastía Romanov.

1619-1637:

Reinado de Fernando II, emperador del Sacro Imperio Romano.

1621-1665:

Reinado de Felipe IV, rey de España.

1625:

Los holandeses se asientan en Manhattan y fundan Nueva York.

1642-1649:

Revolución inglesa, encabezada por Oliver Cromwell.

1643-1715:

Reinado de Luis XIV, el “Rey Sol”, rey de Francia.

1648:

Derrota de España contra Francia, paz de Westfalia, concesión de los territorios de Flandes.

1649:

Muerte de Carlos I de Inglaterra.

1653:

Oliver Cromwell, Lord Protector de Inglaterra.

1660-1685:

Reinado de Carlos II Estuardo, rey de Inglaterra.

1666:

Gran incendio de Londres.

1668:

España reconoce la independencia de Portugal.

1672-1678:

La guerra holandesa llega a su fin con el Tratado de Nijmegen.

1675-1700:

Carlos II de España, último rey español de la casa de los Habsburgo.

1683:

Último sitio de Viena por parte de los otomanos.

1685:

Revocación del Edicto de Nantes y éxodo protestante de Francia.

1688-1697:

La guerra de “Augsburger Allianz”.

1697-1718:

Reinado de Carlos XII, rey de Suecia.

1700-1746:

Reinado de Felipe V, rey de España.

1701-1714:

Guerra de Sucesión española.

1703:

Levantamiento de Hungría, que se libera de los Habsburgo. Pedro el Grande funda San Petersburgo.

1707:

Las Leyes de la Unión fusionan al Reino de Inglaterra con el Reino de Escocia en el “Reino Unido”.

1714-1727:

Reinado de Jorge I, primer rey Hanoveriano de Inglaterra.

1721-1725:

Reinado de Pedro I de Prusia, primer emperador del Imperio Ruso.

1740-1786:

Federico II, rey de Prusia.

1741: Inicio de la Guerra de Sucesión austriaca.

1756-1763:

Guerra de los Siete Años entre Europa y colonias americanas.

1759-1788:

Reinado de Carlos III, rey de España.

1762-1796:

Reinado de Catalina II, emperatriz de Rusia.

1764-1795:

Reinado de Stanislaw August Poniatowski, rey de Polonia.

1765-1790:

Reinado de José II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

1775-1783:

Estados Unidos: guerra de independencia de Gran Bretaña.

1776:

Declaración de Independencia de Estados Unidos.

1780-1810:

Primera Revolución Industrial en Inglaterra.

1788:

Colonización de Australia por los ingleses.

1789:

Revolución Francesa. Elección de George Washington como primer presidente de Estados Unidos (1789-1797).

1793:

Luis XVI (1774-1791), rey de Francia, es decapitado.

1804-1815:

Reinado de Napoleón I, emperador de Francia.

1805:

Victoria de Nelson en Trafalgar. Victoria de Napoleón en Austerlitz.

1806:

Disolución del Sacro Imperio Romano Germánico.

1810-1826:

Independencia de las colonias españolas (a excepción de Cuba y Puerto Rico).

El realismo y el cuerpo humano

1814:

Congreso de Viena. Restauración de los Borbones en España.

1815-1848:

Restauración de la monarquía francesa con Luis XVIII (1814-1824) y Carlos X (1824-1830).

1837-1901:

Reinado de Victoria I, reina del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda y primera Emperatriz de la India (1876-1901).

1848:

Año de revoluciones: revueltas en Francia, Italia, Austria y Hungría.

1852-1870:

Reinado de Napoleón III, emperador de Francia.

1853-1856:

Guerra de Crimea. Japón abre sus fronteras a Occidente.

1860:

Inicio de la Segunda Revolución Industrial.

1861-1865:

Guerra Civil en Estados Unidos. Victor-Emmanuel II, rey de Italia.

1864:

Fundación en Londres del primer Partido Internacional socialista/conferencia de Marx y Engels.

1866:

Batalla de Sadowa: Prusia excluye a Austria de la nueva Confederación Alemana.

1867:

Bismarck se convierte en Canciller de la Confederación alemana del norte.

1870-1871:

Guerra Franco-Prusiana. Caída del Segundo Imperio en Francia.

1871:

Proclamación del Imperio alemán (Segundo Reich).

1888-1918:

Reinado de Guillermo II, Emperador alemán y rey de Prusia.

1905:

Primera Revolución Rusa.

1914-1918:

Primera Guerra Mundial.

1917:

Revolución de Octubre en Rusia, los bolcheviques toman el poder.

1919:

Tratado de Versalles. Creación de la Liga de las Naciones en Ginebra.

Las décadas de la promesa y la revolución del cuerpo humano

1922:

Benito Mussolini entra en Roma. Creación de la URSS, José Stalin, Secretario General del partido comunista.

1929:

“Gran Caída” de Wall Street.

1933:

Adolfo Hitler, Canciller de Alemania. Franklin Roosevelt lanza el “New Deal”.

1936:

Inicio de la Guerra Civil española.

1938:

Anexión de Austria por parte de Alemania (Anschluss).

1939-1945:

Segunda Guerra Mundial.

1945:

Conferencia de Yalta. Sendas bombas atómicas caen sobre Hiroshima y Nagasaki. Estatutos de Naciones Unidas.

1946:

Inicio de la Guerra Fría/Guerra en Indochina.

1947:

Independencia de la India.

1948:

Establecimiento del Plan Marshall. Israel se declara un estado.

1949:

Organización del Tratado del Atlántico del Norte (OTAN). Se declara la República China.

1959:

Revolución de Fidel Castro en Cuba.

1960-1963:

John Fitzgerald Kennedy, presidente de Estados Unidos.

1962:

Acuerdos de Evian: independencia de Argelia. Crisis cubana de los misiles. Segundo Concilio Vaticano.

1963:

“Marcha a Washington” de Martin Luther King.

1964:

Guerrillas dirigidas por Ernesto Che Guevara en América Latina.

1966:

Revolución Cultural china.

1968:

Revolta de estudiantes en París, Los Ángeles y Berlín. Primavera de Praga.

1972:

Tratado de Limitación de Armas Estratégicas entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

1973:

Crisis del petróleo. Golpe militar en Chile.

1978:

Elección del Papa Juan Pablo II.

1980:

Estallido de la Guerra entre Irán e Iraq.

1985:

Acuerdo de Schengen.

1986:

Inicio de la Perestroika en la Unión Soviética. Explosión en la planta nuclear de Chernobyl. Desastre de Chernobyl.

1989:

Cae el Muro de Berlín. Colapso del Comunismo. Ceausescu es derrocado en Rumania.

Indíce

A

Aachen (von) [260](#), [263](#)

Abbasi [284](#)

Agasias de Efeso [54](#)

Alma-Tadema [475](#)

Amigoni [323](#)

Andrea (De) [968](#)

Anónimo [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [14](#), [16](#), [18](#), [20](#), [21](#), [23](#), [24](#), [34](#),
[37](#), [40](#), [41](#), [42](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [51](#), [52](#), [53](#), [56](#), [57](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#),
[64](#), [65](#), [66](#), [67](#), [68](#), [69](#), [70](#), [71](#), [72](#), [73](#), [74](#), [75](#), [76](#), [77](#), [78](#), [79](#), [80](#), [81](#), [82](#),
[83](#), [84](#), [85](#), [86](#), [87](#), [88](#), [89](#), [90](#), [91](#), [92](#), [93](#), [94](#), [95](#), [96](#), [97](#), [98](#), [102](#), [104](#),
[105](#), [106](#), [108](#), [111](#), [114](#), [115](#), [116](#), [118](#), [119](#), [125](#), [126](#), [127](#), [128](#), [140](#), [154](#),
[155](#), [170](#), [199](#), [241](#), [354](#), [419](#), [420](#), [421](#), [659](#), [758](#), [821](#), [822](#), [835](#), [841](#),
[842](#), [856](#), [860](#), [862](#), [907](#), [908](#), [912](#), [913](#), [914](#)

Antico [148](#)

Arp [901](#), [926](#)

Auguste [398](#)

Avelli [224](#)

B

Bacchiacca [200](#)

Bacon [919](#), [946](#), [982](#)

Baker (de) [290](#)

Bakst [763](#), [790](#)

Balthus [887](#), [915](#), [925](#)

Bandinelli [185](#)

Bartholomeus Anglicus [109](#)

Bécat [785](#)

Beckmann [799](#)

Bellini [188](#), [190](#)

Bellmer [878](#), [952](#), [953](#), [954](#), [955](#), [956](#), [957](#), [958](#), [959](#), [964](#)

Benoist [371](#)

Bernard (Emile) [630](#)
Bernard (Joseph Antoine) [691](#), [704](#)
Bernini [55](#), [279](#), [280](#), [281](#), [311](#)
Blanchard [277](#)
Böcklin [559](#)
Bombois [837](#), [872](#)
Bonnard [567](#), [570](#), [571](#), [572](#), [573](#), [588](#), [594](#), [602](#), [606](#), [623](#), [624](#), [779](#), [787](#),
[853](#), [889](#)
Bordoni [269](#)
Bosco [158](#), [159](#), [164](#), [169](#), [197](#),
Botero [991](#), [996](#)
Botticelli [139](#), [142](#), [143](#)
Boucher [317](#), [318](#), [319](#), [320](#), [321](#), [322](#), [331](#)
Bouguereau [471](#)
Bourdelle [614](#)
Bourdon [298](#)
Bourgeois [960](#), [992](#)
Bouts [131](#)
Brancusi [611](#)
Brockhoff [998](#), [999](#)
Bronzino [231](#)
Brooks [677](#)
Brygos [19](#)
Burne-Jones [449](#), [456](#), [457](#), [487](#)

C

Cabanel [427](#), [454](#)
Cagnacci [299](#), [309](#)
Cairo (del) [296](#)
Calendario [112](#)
Calímaco [26](#)
Cambio (di) [110](#)
Campin [124](#)
Canova [345](#), [357](#), [362](#), [364](#), [368](#), [391](#), [392](#)
Carabin [705](#)
Caravaggio [254](#), [255](#), [256](#), [257](#), [258](#), [262](#), [264](#), [265](#)
Carpeaux [437](#)

Casas Carbo [560](#)
Cattelan [1000](#)
Cellini [225](#), [227](#), [240](#)
Cézanne [436](#), [442](#), [455](#), [458](#), [461](#), [462](#)
Chadwick [994](#), [995](#), [997](#)
Chagall [718](#), [777](#), [849](#), [869](#), [893](#), [903](#), [909](#), [951](#)
Claudel [501](#), [504](#), [549](#), [576](#), [590](#), [591](#), [615](#)
Clésinger [412](#)
Clouet [243](#)
Collier [515](#)
Corot [404](#), [405](#)
Correggio [201](#), [206](#), [219](#), [220](#)
Cosimo (di) [129](#), [152](#)
Courbet [410](#), [416](#), [425](#), [429](#), [434](#), [435](#), [440](#), [441](#), [443](#), [444](#)
Courteille (de) [360](#)
Cousin [236](#)
Coypel [314](#)
Cranach Lucas [160](#), [175](#), [214](#), [218](#), [222](#)
Credi (di) [146](#)
Critius [28](#)

D

Dalí [782](#), [809](#), [823](#), [851](#), [852](#), [885](#), [886](#), [894](#), [895](#), [918](#)
David [358](#), [383](#)
Degas [469](#), [489](#), [490](#), [493](#), [496](#), [497](#), [505](#), [525](#), [534](#), [544](#), [555](#), [579](#)
Delacroix [387](#), [389](#), [397](#), [399](#)
Delaplanche [446](#)
Delaroche [423](#)
Delvaux [881](#), [883](#), [884](#), [916](#)
Delville [563](#), [577](#)
Denis [558](#), [597](#), [607](#), [643](#)
Derain [612](#)
Deutsch [198](#)
Díaz de la Peña [411](#)
Dix [759](#), [764](#), [770](#)
Donatello [113](#)
Dubuffet [905](#), [906](#)

Duchamp [910](#), [923](#)
Dufy [825](#)
Dunikowski [613](#)
Durero [151](#), [167](#), [171](#), [196](#)
Duseigneur [438](#)

E

Eakins [491](#), [566](#)
Eckersberg [407](#)
Eisen [403](#)
Epstein [838](#)
Erhart [157](#), [184](#)
Ernst [874](#), [880](#)
Escopas [36](#)
Pintor de Euaichme [13](#)
Euphronios [15](#)

F

Falconet [341](#), [342](#), [344](#)
Fantin-Latour [524](#)
Fidias [30](#), [31](#)
Filippuccio (di) [103](#)
Fini [947](#)
Fiorentino [205](#), [223](#)
Flandrin [400](#)
Escuela de Fontainebleau [233](#), [247](#), [259](#)
Escuela de Fontainebleau (Maestro) [163](#)
Fouquet [130](#)
Fragonard [328](#), [329](#), [333](#), [334](#), [335](#), [336](#), [337](#), [338](#), [339](#), [348](#), [353](#), [355](#),
[356](#)
Francqueville [269](#)
Frazier [930](#)
Freud [950](#)
Füssli [350](#), [351](#), [352](#), [367](#)

G

Galdi [543](#)

Gaudier-Brzeska [703](#)
Gauguin [522](#), [527](#), [532](#), [533](#), [535](#), [550](#), [568](#)
Gérard [395](#)
Gérôme [415](#), [428](#), [502](#), [516](#)
Giacometti [921](#)
Giambologna [249](#), [250](#), [252](#)
Giampietrino [181](#)
Giorgione [166](#), [177](#)
Giotto [101](#)
Girardon [310](#)
Girodet-Trioson [359](#), [365](#), [382](#)
Gislebertus [99](#)
Gossaert [191](#), [204](#)
Goujon [237](#), [239](#)
Goya [366](#), [370](#)
Grant [762](#)
Greuze [349](#)
Grien [172](#), [215](#), [217](#)
Grooms [927](#)
Grosz [754](#), [760](#)
Guérin [386](#), [388](#)
Guyart des Moulins [107](#), [153](#)

H

Hamilton [924](#), [987](#)
Hare [521](#)
Haring [993](#)
Harunobu [325](#)
Hawkins [540](#), [541](#)
Hayez [396](#), [422](#)
Heckel [666](#)
Hélion [900](#)
Henner [426](#), [433](#), [472](#), [474](#), [483](#), [511](#), [530](#), [561](#), [586](#), [587](#)
Hepworth [778](#)
Hockney [898](#), [961](#)
Hodler [514](#), [569](#), [636](#)
Hogarth [316](#)

Hokusai [402](#)
Hopper [644](#), [794](#), [795](#), [882](#), [888](#), [928](#)
Houdon [346](#)

I/J

Ingres [363](#), [369](#), [372](#), [373](#), [374](#), [375](#), [376](#), [377](#), [378](#), [379](#), [380](#), [381](#), [385](#),
[390](#), [393](#), [394](#), [409](#), [418](#), [432](#)
Jacquet [937](#)
Jones [855](#), [939](#), [945](#), [969](#)

K

Kahlo [845](#), [879](#)
Khnopff [500](#)
Kirchner [603](#), [604](#), [633](#), [634](#), [638](#), [641](#), [645](#), [646](#), [647](#), [678](#), [679](#), [682](#), [694](#),
[713](#)
Klein [929](#)
Klimt [495](#), [512](#), [562](#), [564](#), [565](#), [578](#), [580](#), [581](#), [582](#), [598](#), [621](#), [622](#), [688](#),
[710](#), [711](#), [712](#), [716](#), [717](#), [719](#), [742](#), [743](#)
Kokoschka [706](#)
Konchalovsky [725](#)
Koryûsai [324](#), [326](#), [327](#)
Kupffer (von) [810](#)

L

Lacombe [545](#)
Laurencin [625](#)
Laurens [899](#)
Le Sueur [300](#)
Léger [649](#), [766](#)
Lehmbruck [690](#)
Leighton [485](#), [529](#)
Lempicka [772](#), [773](#), [774](#), [776](#), [783](#), [784](#), [788](#), [793](#), [797](#), [800](#), [801](#), [815](#),
[816](#), [826](#), [827](#), [828](#), [843](#), [844](#), [847](#), [848](#), [870](#)
Leocares [45](#)
Lichtenstein [936](#), [940](#)
Limbourg [117](#), [121](#)
Lindner [984](#)

Lisipo [35](#), [46](#)
List [854](#)
Lobel-Riche [876](#)
Lombardo [156](#)
Lossow [786](#)
Lotto [213](#)

M

Magritte [824](#), [839](#), [857](#), [858](#), [871](#), [896](#), [897](#)
Maillol [574](#), [610](#), [780](#)
Man Ray [709](#), [757](#), [768](#), [769](#), [781](#), [802](#), [807](#), [808](#), [818](#), [819](#), [820](#), [832](#), [833](#),
[840](#), [859](#), [865](#), [866](#), [877](#), [890](#), [891](#), [904](#)
Manet [424](#), [430](#), [431](#), [451](#), [453](#), [463](#)
Mantegna [134](#), [135](#), [147](#), [161](#)
Mapplethorpe [981](#)
Marées (von) [494](#)
Masanobu [315](#)
Mashkov [695](#)
Masson [813](#), [814](#), [970](#), [971](#), [972](#), [973](#), [974](#), [975](#)
Matisse [575](#), [592](#), [596](#), [599](#), [627](#), [628](#), [629](#), [639](#), [642](#), [650](#), [765](#), [789](#), [864](#),
[892](#), [917](#)
Maximus [122](#)
Mayer-Lamartinière [384](#)
Memling [138](#), [145](#)
Mercié [439](#)
Messina (da) [133](#)
Mayer Kupfer [831](#)
Michelangelo [149](#), [150](#), [174](#), [178](#), [180](#), [193](#), [194](#), [195](#), [210](#), [211](#)
Millet [408](#)
Miró [796](#), [873](#)
Mirón [22](#)
Modersohn-Becker [702](#)
Modigliani [620](#), [635](#), [692](#), [693](#), [720](#), [722](#), [723](#), [724](#), [735](#), [736](#), [737](#), [738](#),
[739](#), [740](#), [741](#), [744](#), [745](#), [746](#), [750](#), [752](#), [753](#)
Molinier [967](#)
Moreau [473](#), [510](#)
Mueller [791](#), [804](#)

Munch [537](#), [538](#), [539](#), [542](#), [583](#), [696](#), [751](#), [755](#), [756](#)

N/O

Nolde [668](#)

Nollekens [343](#)

O'Keeffe [729](#), [730](#)

P

Pajou [347](#)

Palma il Giovane [248](#)

Pascin [761](#), [792](#), [803](#), [811](#), [812](#), [817](#), [861](#)

Pauli [707](#)

Pechstein [663](#), [664](#)

Perraud [447](#)

Perugino [144](#), [165](#)

Peyronnet [850](#)

Phillips [941](#), [983](#)

Picabia [798](#)

Picasso [546](#), [584](#), [600](#), [601](#), [605](#), [616](#), [617](#), [618](#), [619](#), [637](#), [846](#), [920](#), [922](#),
[935](#), [962](#), [963](#), [965](#), [966](#), [976](#), [977](#), [978](#), [979](#), [980](#)

Pierre et Gilles [989](#)

Piombo (del) [162](#)

Pisanello [120](#)

Pisano [100](#)

Policleto [27](#), [29](#), [32](#), [44](#)

Polke [938](#)

Pollaiuolo (del) [137](#)

Pollock [868](#)

Poussin [287](#)

Pradier [413](#)

Praxíteles [33](#), [38](#), [39](#), [43](#)

Predis (De) [141](#)

Prieur [251](#)

Primaticcio [238](#)

Prud'Hon [384](#)

Puvis de Chavannes [470](#), [479](#)

Q

Qasim [283](#)

R

Rafael [168](#), [182](#), [203](#)

Raimondi [176](#)

Ramos [932](#), [942](#), [949](#)

Raysse [931](#)

Redon [551](#)

Rembrandt [285](#), [286](#), [295](#), [303](#), [304](#), [305](#), [306](#), [307](#), [308](#)

Reni [274](#)

Renoir [445](#), [450](#), [452](#), [459](#), [460](#), [477](#), [478](#), [499](#), [509](#), [554](#), [609](#), [657](#), [658](#),
[748](#)

Reunier [805](#)

Richard [867](#)

Riebicke [834](#)

Rivera [775](#), [829](#), [830](#), [902](#)

Robbia (della) [226](#)

Roberti (de) [136](#)

Roche [589](#)

Rodin [465](#), [480](#), [481](#), [486](#), [503](#), [506](#), [507](#), [508](#), [548](#), [648](#), [651](#), [652](#), [653](#),
[654](#), [655](#), [665](#), [667](#), [669](#), [670](#), [671](#)

Rops [466](#), [467](#), [468](#), [476](#), [517](#), [519](#)

Rossi (de) [212](#)

Rousseau [656](#)

Roussel [585](#)

Rubens [266](#), [267](#), [271](#), [272](#), [273](#), [275](#), [282](#), [289](#), [291](#), [292](#), [293](#), [294](#)

S

Saint-André (de) [806](#)

Saly [340](#)

Sansovino [242](#)

Sargent [747](#), [749](#)

Sarto (del) [183](#), [202](#)

Schadow [361](#)

Schiele [660](#), [661](#), [672](#), [673](#), [674](#), [675](#), [676](#), [680](#), [681](#), [683](#), [684](#), [687](#), [697](#),
[698](#), [699](#), [700](#), [701](#), [708](#), [714](#), [715](#), [721](#), [726](#), [727](#), [728](#), [731](#), [732](#), [733](#), [734](#)

Schlichter [771](#)
Schmidt-Rottluff [689](#)
Schoenewerk [448](#)
Segantini [520](#)
Serov [662](#)
Seurat [498](#)
Simart [414](#)
Solomon [608](#)
Sooster [911](#)
Spranger [261](#)
Steuben (von) [401](#)
Stuck (von) [531](#), [595](#)
Studio Biederer [863](#)
Susini [278](#)

T

Tapiès [944](#)
Tatlin [685](#), [686](#)
Ter Brugghen [288](#)
Thornycroft [464](#)
Tiepolo [332](#)
Timoteo [25](#)
Tintoretto [230](#), [234](#), [235](#)
Tiziano [173](#), [186](#), [208](#), [216](#), [221](#), [228](#), [229](#)
Tom of Finland [988](#)
Toorop [547](#)
Toulouse-Lautrec (de) [482](#), [484](#), [488](#), [518](#), [528](#), [536](#), [552](#), [553](#), [556](#), [557](#)
Tribolo [209](#)
Triptolemus [17](#)

V

Valadon [640](#)
Vallotton [626](#), [631](#), [632](#)
Van der Goes [132](#)
Van der Weyden [123](#)
Van Dongen [593](#), [767](#)
Van Gogh [492](#)

Van Leyden [207](#)
Van Loo [330](#)
Van Mieris [302](#)
Vasari [232](#)
Velázquez [297](#)
Veneto [192](#)
Vermeer Van Delft [301](#)
Veronese [245](#), [246](#)
Vertes [875](#)
Vinci (da) [179](#), [187](#), [189](#)
Vittoria [270](#)
Volkova [836](#)
Vouet [276](#)
Vries (de) [253](#), [268](#)

W/Z

Warhol [985](#), [986](#), [990](#)
Watteau [312](#), [313](#)
Wesselmann [933](#), [934](#), [943](#), [948](#)
Whistler [513](#), [523](#), [526](#)
Wiertz [406](#), [417](#)
Zucchi [244](#)